جريدة الفنون
JARIDAT AL FONOON

تصدر عن المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب

رئيس التحرير
د. محمد الرميحي
mrumaihi@kems.net

مدير التحرير
طالب الرفاعي

تم التنضيد والاخراج والتنفيذ
بوحدة الانتاج الفني في المجلس
الوطني للثقافة والفنون والآداب

سعر النسخة

الكويت ودول الخليج	نصف دينار كويتي
الدول العربية الأخرى	نصف دولار أمريكيا
خارج الوطن العربي	دولارين أمريكيين

الاشتراكات

دولة الكويت

أفراد	مؤسسات
٧,٥ د.ك	١٢,٥ د.ك

دول الخليج

أفراد	مؤسسات
٨ د.ك	١٥ د.ك

الدول العربية الاخرى

أفراد	مؤسسات
١٢ دولارا أمريكيا	٢٥ دولار أمريكيا

المراسلات باسم :
السيد الأمين العام للمجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب
ص.ب : ٢٨٦١٣ . الصفاة
الرمز البريدي ١٣١٤٧
دولة الكويت

كلمة

بفخر واعتزاز قدّمت الكويت، لجموع قراء الوطن العربي الكبير، مجلة «العربي» قبل ما يزيد على الأربعين عاماً، وكانت بذلك مُبادِرَة لبناء لُحمة معرفية وثقافية وفنية رفيعة بين العربي وأخيه، وسبّاقة لنشر الحرف والكلمة والصورة، إيماناً منها بدور الكلمة وقدرتها على شحذ الهمم، وصياغة وتشكيل وعي الناس بما يجعلهم أقدر على فهم حركة مجتمعاتهم المتغيرة، وتمثّل مسايرة حركة العالم الذي يحيط بهم. وبالتالي إدراك كنه الحياة ولذتها.

بعد نجاح وتألق مَجلة «العربي» توالت حبات مسبحة الإهداءات/الإصدارات الثقافية الكويتية للقارئ العربي، فجاءت سلسلة «عالم المعرفة»، ومجلة «عالم الفكر»، ومجلة «الثقافة العالمية»، وسلسلة «إبداعات عالمية»، والتي أكملت مسيرة سلسلة «من المسرح العالمي»، إلى جانب إسهامات ومشاركات الكويت المستمرة في جميع المناسبات الثقافية والفنية العربية والعالمية.

مجدداً، وبمناسبة اختيارها عاصمة للثقافة العربية العام (٢٠٠١)، تُقدّم الكويت اليوم، وعبر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مشروعها الثقافي الجديد: جريدة «الفنون»، وهي فنية شهرية، مشروع طالما راود وأغرى وداعب مخيلة الكثير من الفنانين والأدباء والمثقفين وعموم جمهور القراء العرب.

«جريدة الفنون» تذهب إلى التشكيل، والسينما، والموسيقى، والمسرح، والغناء، والرقص الشعبي، والتراث الفني، والفوتوغرافيا، والعمارة، والمتاحف والآثار، والتلفزيون والمحطات الفضائية، ومراجعات الكتب الفنية.

جريدة «الفنون»، الإصدار الجديد للمجلس الوطني، تأتي تجسيداً للاعتراف بمنزلة وأهمية دور الثقافة والفن المتزايد في حياة الناس والشعوب، في عصر يعيش ثورة غير مسبوقة في المعلومات والاتصالات، حيث الكلمة المسموعة والمرئية والمقروءة، هي السلاح الأول الحاضر في كل ميدان. كما تأتي «جريدة الفنون» استجابة واجبة لسد عوز عربي حقيقي، يبرز واضحاً في تناول وتغطية عوالم مجمل الفنون العربية والعالمية، المعاصرة والتراثية، بمستواها الأرفع، وسحرها الأخاذ، ولغتها الراقية، وحضورها الطاغي في حياتنا اليومية.

لقد بات من نافلة القول الإشارة إلى تقهقر وانحسار دور وحضور المسرح العربي، وانخفاض مستوى العروض المسرحية، وطغيان نوعية من العروض التهريجية الفاسدة، والتي هي أبعد ما تكون عن روح المسرح المبدع والجاد والهادف، والذي يتناول الإنسان موضوعا سياسيا له. هذا كله أوجد ما يسمى بأزمة المسرح العربي. أزمة ألقت بثقلها على الكاتب والممثل ومصمم الديكور والإضاءة والمخرج، ليعم أثرها في النهاية جمهور المسرح الجاد.

وكذا الحال بالنسبة للعقبات التي يواجهها الفن التشكيلي بمختلف توجهاته وتطلعاته. سواء على مستوى اللوحة التشكيلية، أو على مستوى وضع الفنان التشكيلي نفسه، أو على مستوى سوق اللوحة التشكيلية العربية، وأخيرا على مستوى الوعي الجمعي لدى المتلقي العربي لقيمة ومعنى اللوحة التشكيلية.

قياسا على ما تقدم، نرى أن حال الموسيقى والسينما والعمارة وباقي الفنون ليست بأفضل من حال المسرح والتشكيل. من هنا جاء التفكير لدى المجلس الوطني في إصدار جريدة فنية، عربية الطابع والروح، تمثل جسرا ممهدا للعبور لضفة أخرى، تكون أكثر إشراقا وتفاؤلا ووعيا بضرورة الفن، وقيمته في حياتنا الموزعة والمضطربة.

«جريدةالفنون» تسعى إلى كل هذا بهمة عالية وعزم أكيد، باحثة عن كلمة لافتة، ورأي فني مختلف، ولغة جديدة متفجرة تسبر عالم السر خلف الصورة الظاهرة والسحر الخفي... مساحة فنية جديدة، تفردها الكويت بحب أصيل وهمة عالية أمام جميع الأقلام والمشاركات الفنية العربية والعالمية، ودونما تحفظ أو منع على أحد. مساحة ملونة تقدم الفنون بوصفها المعادل اللحظي الأهم والأبقى لوجودنا الإنساني. متطلعة لمغامرة جديدة في ارتياد عوالم فنية مخبأة، بلغة عصرية، سواء على مستوى الشكل والموضوع، أو على مستوى تسليط الضوء وإبراز أسماء فنية عربية لم تنل حقها في سوق الفن. كل ذلك يجيء في ظل احترام ذهنية القارئ، والإفساح في المجال أمام الجميع للتعبير عن وجهة نظرهم، مع ضرورة مراعاة عدم التعدي والخروج على حرية الآخر ومعتقده.

إن «جريدة الفنون» إذ ترفع أشرعتها مقلعة نحو سواحل النور الملونة. لترى في رسم بوصلتها أن الدرب عثرة، وأن البحر متلاطم الموج، وأن الرياح عاتية، وأن الليل شديد الظلمة، لكنها وهي تبحر تملؤها الثقة بقدسية الهدف، ونزاهة المقصد، مدركة أن العبور فوق جسر اللذة/الضرورة يتطلب الجسارة، وأن رنة جرس الجديد عالية ومخيفة، وربما كانت فاضحة.

إن المجلس الوطني إذ يبدأ رحلته اليو م مع «الفنون» ليتمثل إصدارات عربية فنية كثيرة، انطلقت ولم يكتب لها البقاء. شموع أضاءت وحشة الدرب، وما لبثت أن انطفأت. لذلك، ولكي نحافظ على شمعتنا الجديدة، نمد أيدينا إلى الجميع، نرفع صوتنا بود، نقول: «جريدة الفنون» لكم، فتعالوا نعمل معا... ونسير!

إن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إذ يضع بين يدي القارئ العربي الكريم العدد التجريبي من إصداره الجديد فإنه ليعتبر ذلك بمثابة إحدى المشاركات المهمة التي تقدمها دولة الكويت بوصفها عاصمة للثقافة العربية للعام (٢٠٠١)، وبما يترجم هذا الشعار واقعا ملموسا، ويقدم للثقافة والفن العربيين خدمة واجبة لا منة فيها. وهكذا يفتح المجلس الوطني نافذة عربية فنية ثقافية جديدة واسعة، مشرعة على احترام وحب الفن بجميع صوره.

إن المجلس الوطني إذ يضع العدد التجريبي من «جريدة الفنون» بين أيدي خبراء التحرير، والكتاب، والفنانين والمهتمين، وبعض جمهور القراء، للوقوف على آرائهم الصريحة في مستوى التحرير، ونوعية المعلومات والتصميم والخط، وترتيب العناوين والفقرات، وشكل الإخراج، إنما يطمح إلى الآراء، لاستكمال ما قد يكون ناقصا أو فات هيئة التحرير الأخذ به في زحمة وظروف تجهيز العدد التجريبي.

إن وجود عدد تجريبي، خير وأقوى من دعوة للكتابة توجه دون وجود للمطبوعة إلا في خيال ورؤوس أصحابها. وهكذا فإن العدد التجريبي هو عدد خاص بين أيدي أطراف الحرفة، وليس مقصودا به التوزيع، بقدر ما هو الوقوف على ملاحظات وآراء الجميع.

وللجميع منا تحية ود عطرة.

د. محمد الرميحي

Kuwait 2001

في هذا العدد

تلفزيون: ٤
- فاتن حمامة: لم أفكر يوما في التوقف عن التمثيل
- إمبرتو إيكو.. يتساءل: ما الذي يجري حقا؟

مسرح: ١٠
- سعاد عبدالله: أحلم بالتمثيل في مسرحية من إخراجي
- المسرح العربي.. واقع الحال وآفاق المستقبل

عمارة: ٢٠
- العمارة في الخليج.. هويةضائعة
- صالح المطوع: طموحي تطوير العناصر المحلية

تشكيل: ٢٤
- هل كان بيكاسو نحاتا ؟!
- يد الإنسان من الأسطورة إلى الفن التشكيلي
- جبران خليل جبران رساماً
- الفراغ مفهوم ضائع بين المشهد والصورة

موسيقى وغناء: ٣٦
- عمر خيرت: لا أحب كلمة موسيقار
- بيرليوز.. والحب الذي تحول إلى سيمفونية
- هبة قواص.. أقدم موسيقى عالمية من موقع عربي

إستعراض: ٤٢
- فرقة كركلا.. وتطويع الجسد العربي

سينما: ٤٤
- السينما في الكويت....
- كيفن كوستنر: لم يكن هناك شيء سهل في حياتي

فيديو: ٤٨
- هل ألعاب الفيديو خطر اجتماعي؟

متاحف: ٥٠
- جولة في متحف محمد محمود خليل

مقتنون: ٥٤
- محمد الشارخ: لا مكانة للفنان في الوطن العربي

تراث: ٥٦
- العرضة- فن الحروب والأعراس
- المستشرق بابا دوبلو والفن المبتور

كتب ٦٠

بريد ٦٢

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

فاتن حمامة لا تحب الكلام الكثير.

لكنها تتأهب دوما إن وجدت نصا جيدا لتقوم بفعل كبير.

هي هكذا منذ نصف قرن.

لا نراها إلا فيما يليق بفنانة حقيقية، الفن بالنسبة لها ليس مجرد بهرجة، ولا مجرد عمل أو مهنة، ولا مجرد نجومية ، كما تفعل الكثيرات.

لذا أطلق عليها الناس، قبل النقاد، سيدة الشاشة، كما أطلقوا على أم كلثوم سيدة الغناء.

من ينسى «دعاء الكروان»، «بين الأطلال»، «سيدة القصر»، «يوم حلو.. يوم مر»، «ضمير أبله حكمت»، «إمبراطورية ميم»، «ليلة القبض على فاطمة»، «أرض الأحلام»، لا فرق بين فيلم ومسلسل، فكلها أعمال بارزة، تشكل علامات في تاريخ الفن العربي الجاد.

فاتن حمامة، تقوم هذه الأيام بالعمل في مسلسل كبير يحمل عنوان «وجه القمر»، وهي حين تعمل لا تتحدث عن عملها ومع ذلك فهي أشارت لهذا العمل الأخير باقتضاب، لذا سار هذا الحوار في طريقها الطويل، ليتوقف لحظات في محطات حياتها الفنية المهمة.

اقرأوا هنا كلماتها:

بعد خمسين عاماً أمام الكاميرا

فاتن حمامة: لم أفكر يوماً في التوقف عن التمثيل

التقاها:
صفوت دياب

■ أصبحت ممثلة من عمر السادسة... وهكذا تحدد مصيري إلى النهاية

تربيت على العيب والحرام

افواه وارانب

• عندما بدأت طريقك في السينما هل كنت تعنين الاستمرار في هذه المهنة مدى الحياة أم أن الأمر كان في ذلك الوقت مجرد تجربة؟

– لا أعرف، هل تعرف معنى أن تولد لتجد نفسك مدرسا، وتظل مدرسا طوال حياتك.. أنا ولدت ممثلة، أصبحت ممثلة وعمري ست سنوات، تحدد مصيري، غريب أن يولد الانسان ليجد نفسه يمتهن مهنة ما، فعادة يختار الانسان مهنته أو تفرض عليه لكن أن يولد ليجد نفسه صاحب مهنة فهذا الشيء مختلف تماما.

• هل معنى هذا أنك لم تفكري يوما في التوقف عن التمثيل؟

– لا، فكرت يوما ما في التوقف عن التمثيل، كان هذا بسبب شقيقي الكبير، وكان وقتها طالبا في كلية البوليس وناداه أحد زملائه قائلا: «يا فاتن يا حمامة» فعاد إلى البيت ثائرا، كيف ينادونه باسم شقيقته، وطبعا كان هذا بسبب حساسية الشباب في مثل هذه السن، ولأن شقيقي هذا كان عزيزا عليّ جدا قررت أن أتوقف عن التمثيل حتى لا أسبب له أي مشاكل.

• وماذا حدث..؟

– ولا حاجة، أتذكر أن والدي قال وقتها: «ده كلام فارغ» وأعتقد أنهم في كلية الشرطة في ذلك الوقت جازوا من فعل هذا بمعاقبته، فشعر شقيقي أن كرامته قد ردت، وكان عمره في ذلك الوقت ثمانية عشر عاما، كان صغيرا ونسي الأمر كله ونسيته أنا أيضا، أتذكر وأنا في المدرسة أنني كنت مشهورة جدا بين البنات، كنت في موقع «الزعيمة» وكان الكل معي ما عدا فتاة واحدة قالت لي في إحدى المرات «أنتي فاكرة نفسك إيه.. انتي ممثلة»، فأقسمت في ذلك الوقت أن أجعلهم يحترمون الممثلة، كنا في ذلك الوقت صغارا جدا، ومع ذلك قلت في نفسي سوف أجعل فكرة التمثيل عندهم محترمة، بمعنى أن هذا الموقف أثار نوعا من التحدي عندي... بسبب كلمة هذه الزميلة، والغريب أن الزمن دار وأصبحت هذه الزميلة «رقيبة» في مصر وأنا ممثلة، هذه الزميلة هي «نعيمة حمدي» مدير الرقابة في مصر في فترة ما منذ سنوات عدة، لكنها كانت دائما «لطيفة»... بالطبع الناس تتغير عندما تكبر وتنضج وعندما كان يرسل إليها فيلم من أفلامي لإجازته رقابيا كانت تقول إنه لا يحتاج إلى رقابة لأنه فيلم لـ(فاتن حمامة).

• كيف تربت «فاتن حمامة» الصغيرة؟

– منذ كنت صغيرة تربيت على «عيب» و«حرام»، بهذه الطريقة تربيت أنا وأخواتي، وهكذا نشأنا، وربما كنت أكثر تحررا بطريقتي من أخواتي، لكني في النهاية «محافظة» وهذه طبيعة ارتبطت بي بسبب هذا النوع من التربية، بسبب «البيت» وبالطبع أنا أكلمك عن جيلي أنا وربما ما أراه «يصدم»، الآن لا يراه الشباب كذلك وربما يندهشون من صدمتي ويقولون عني «دقة قديمة»

• ذكرت في حديثك قصة زميل شقيقك في الكلية الذي ناداه بإسمك وأن والدك كان رأيه في هذه القصة أنها «كلام فارغ» في نفس الوقت ذكرت أن طريقة التربية التي نشأت عليها كانت تربية محافظة جدا، كيف استطاع هذا الرجل (الوالد) أن يغرس في نفوسكم هذه القيم؟

– أبي من «السنبلاوين» وأمي من القاهرة.. وعمل أبي في القاهرة وفي المنصورة وكنا نحن عائلة الموظف التي تنتقل معه من مقر عمل إلى آخر، فقضينا ست سنوات في المنصورة. دخلت المنصورة وعمري ست سنوات وتركتها وعمري اثنى عشر عاما، جزء من طفولتي عشته هناك والعيب والحرام كانا جزءا من التربية في بيوت عائلات الطبقة المتوسطة في ذلك الوقت «عيب يا بنت.. حرام يا بنت» أنا أذكر في احدى المرات كنا نزور أقارب لنا ومد أخي الصغير يده وتناول قطعة شيكولاتة دون أن يعزم عليه أحد، يومها حزنت من أجله بشدة، لكن منذ هذا اليوم تعلمنا جميعا أن لا نمد يدنا على شيء إلا إذا دعينا لذلك، وإذا «عزم علينا» نقول «لأ. متشكرين» كانت هذه هي الطريقة التي تربينا عليها، ولا أعرف ربما كان بها أشياء جيدة وأشياء سيئة، هذه هي الأصول التي كانت في بيتنا، وهي الأصول في البيت المصري وعندما أقول «محافظ» أعني محافظا في تقاليده وفي تربيته وفي ملابسه، فمثلا أبي كان «على قده» كان يملك «ماهيته» وأمي جاءت من عائلة كل من فيها أغنى منها لأنها تزوجت «الموظف» بينما الآخرون أغنياء أصلا، فقد دكانت أمي تنتمي لعائلة غنية وأصبحت هي الفرع الفقير في العائلة، أتذكر أننا كنا نأكل أكلا بسيطا جدا لكن ملابسنا كانت غالية، أنا أتذكر أن كل ملابسي كانت من «شيكوريل» وكنت دائما أرتدي الحذاء الأسود اللامع والشراب الأبيض، لذلك تجد كل صوري وأنا صغيرة وكأنني «برنسيسة» والحقيقة بعد أن فاتت الأيام تساءلت كيف استطاعت هذه السيدة التي هي أمي أن تحافظ على مظهرنا ومرتب أبي الذي لا يتعدى ستة عشر جنيها، وفي ذلك الوقت كنا أربعة أبناء وأبي وأمي و«الدادة» و«شغالة» أخرى كانت تأتي من أجل التنظيف كيف استطاعت أمي بهذا المرتب الضئيل أن «تعيشنا» والبيت كان «ماشي تمام»...

• هل أثر هذا عليك، هل هو الذي جعلك تهتمين بأناقتك، فمن ملامح فاتن حمامة عند الجمهور أنها أنيقة جدا.

– أنا لا أعتقد ذلك. فقد تجد شقيقتين تربيتا معا في بيت واحد، ومع ذلك تلبس إحداهن ببساطة بينما تلبس الأخرى بلا أي ذوق، أنا أعتقد أن هذا شيء يولد به الانسان بحيث يحب ألوانا بعينها، الانسان يولد حساسا للذوق أو غير حساس له، أنا أحيانا أرى إمرأة سمراء وتصبغ شعرها أصفر، لماذا؟ رغم أنه لا يتناسق معها، إذن المسألة مسألة «عين» وكيف يمكننا أن ننمي هذا الذوق، وكيف تربين نفسك على ذوق معين، أعود لأقول أن أمي من تربيتها لنا علمتنا الصبر، علمتنا الأدب... علمتنا التواضع، أتذكر قصة حدثت لي وأنا صغيرة فقد جاء صحفيون لرؤيتي وتصويري فقلت: «أف أنا زهقت بأه» يومها ضربني والدي بالقلم على وجهي، وكانت هذه هي المرة الوحيدة في حياتي التي ضربني فيها والدي بالقلم، وقال لي: «كيف تقولين هذا في وجهي؟ عيب انتي فاكرة نفسك مين انت ولا حاجة»، بالطبع كان طبيعيا أن تصاب فتاة في الثانية عشرة من عمرها يحوطها المصورون ويلتف حولها الناس في الشارع في كل مكان بالغرور، فجاء أبي و«عدلني» وكانت هذه المرة الوحيدة التي مد فيها يده علي.

– أمي كانت أشد منه، كانت شديدة جدا معنا، ولذلك نشأنا على أسلوب خاص في الصبر والتربية والطاعة واحترام الكبير.

• بماذا تشعرين عندما تشاهدين نفسك وأنت طفلة صغيرة في فيلم «يوم سعيد»؟

– لا شيء «باتفرج» على البنت الصغيرة التي تمثل في فيلم «يوم سعيد» وهذا الفيلم بالذات تسعدني رؤيته ويهيأ لي أنني من القلائل في جيلي الذين شاهدوا أنفسهم وهم صغار، الآن الوضع مختلف الناس كلها تملك فيديو ويصورون أطفالهم ويهتمون بهذا.

• هل تشعرين وأنت تراقبين الطفلة الصغيرة في «يوم سعيد» أنها تؤدي دورها بشكل جيد بالنسبة لطفلة في مثل هذه السن الصغيرة؟

– أنا أعتقد أن هذا طبيعي، فالطفل يؤدي بشكل طبيعي عن الشخص الكبير لأنه مازال تلقائيا لم تفسده العقد والخبرات وعندما يكبر يتغير.

• دخلت عالم السينما صغيرة جدا وأصبحت نجمة واستكملت دراستك،

مع عبدالله غيث

في أفلام إسماعيل ياسين كان أقصى لفظ خارج يانهار أسود

كيف كان إحساس الطالبة الصغيرة وهي نجمة؟

- فشلت في دراستي بعد الابتدائية، فعندما مثلت «يوم سعيد» كنت تلميذة صغيرة، وكان تصوير الفيلم أثناء الاجازة واستغرق تصويره طوال فترة الصيف، وأتذكر أن التصوير كان يتم أثناء الليل، وكنا نذهب إلى استديو مصر في السادسة مساءا ونخرج منه في السادسة صباحا وأتذكر كيف كان شارع الهرم خاليا تحتله «الغيطان» على الصفين وكان الطريق إلى شارع الهرم جميلا تحوطه على الجانبين فيلات جميلة، وكنت صغيرة، وأتذكر أنني كنت أشعر بسعادة غامرة وأنا أعبر هذا الطريق، بعد ذلك لم أعمل سوى دور صغير في فيلم «رصاصة في القلب» وأعتقد أن التصوير كان أثناء الاجازة فلم أتعطل عن الدراسة، أعتقد ذلك لأنني أتذكر أننا كنا نرتدي ملابس صيفية وأتذكر أن راقية ابراهيم، عندما كانت تشعر بالحر كانت تخلع الفستان الثقيل وترتدي بلوزة قصيرة (قالتها بالفرنسية) بعد ذلك عندما بلغت سن الثالثة عشرة عاما بدأت «اللخبطة» لأنني كنت في المدرسة، وكنت أعمل في الاذاعة وكنت أذهب إلى معهد التمثيل المسرحي العالي. كنت شغوفة بالدراسة في معهد التمثيل وأفضلها على الدراسة في المدرسة كنت في ذلك الوقت في أولى ثانوي، وأذهب لحضور محاضرات المعهد ثم أذهب إلى المدرسة فلا أشعر بأي اهتمام بها، زميلاتي كنت أشعر أنني أكبر منهن، في هذه الفترة أخذ المعهد عقلي هو والتمثيل والأداء على مسرح الأوبرا والبروفات، كانت هذه فترة «لذيذة أخرى» قضيت بالمعهد سنتين... ثلاثة ولم أتخرج منه وفي الوقت نفسه بدأت الأفلام تزداد وأعترف الآن أن المدرسات كن يحببنني، وفي آخر السنة «غششوني» مرتين، أتذكر كيف وقفت احدى المدرسات بجواري و«غششتني» لكي تنقلني سنة قالت لي «خسارة لازم تكملي دراسة لكن في ثالثة ثانوي توقفت تماما عن الدراسة، وتركت المعهد تركت كل شيء ودخلت في سلسلة أفلام، وكنت أعمل كثيرا في ذلك الوقت.

● عندما تتذكرين أفلام هذه الفترة هل تشعرين بحب لبعضها وكره للأخرى؟

- أتذكر «اليتيمين» و«ست البيت» و«العقاب».

● ماذا كان إحساس والدك بالنسبة لعملك عندما تحولت من هواية لطفلة صغيرة إلى مهنة لشابة ثم لإمرأة؟

- كان فخورا بي جدا، كذلك أمي، لأنهما كانا يتلقيان المديح، وأنا أتذكر أنه عندما عرض فيلم «يوم سعيد» ونحن في المنصورة كانت أمي تأخذني يوميا إلى السينما حتى كرهت الفيلم لأن الناس كانوا يصفقون لي وكان عليَ أن أقف لأحييهم وأنا لا أريد كل هذا، أريد أن ألعب لكن هي كانت فرحانة وفخورة لأنها هي التي كانت تتلقى المديح وهي التي كانت تتلقى المجاملة.

● فاتن حمامة «لا تعمل كثيرا» في الفترات التي لا تعثل فيها «فاتن حمامة» ماذا تفعل؟

- مليون حاجة، الوقت يمر ولا أعرف كيف يشغلني بيتي دائما.. أغيره كل فترة.. الحياة العائلية تشغلني، طبعا وهناك أيضا الهواية.

أهوى أن أكون دائما بجوار البحر، أهرب دائما إلى البحر أنا أهرب لأرى الجمال.

اريد حلا

فأنا أجد القاهرة لم تعد جميلة كما كانت، أنا أرى أن حي مصر الجديدة حي شديد الجمال بخضرته ونظافته، بينما الزمالك مثلا لم تعد كما كانت، فقدت جمالها تماما ووسط البلد مزدحمة، كذلك المهندسين شديدة الازدحام، أنا أبحث عن الجمال الذي أجده اذا نظرت إلى البحر.

● وهل مازال الصيف فصل السفر الى بعيد؟.

- أنا أقضي الصيف حاليا في مصر، فقد أصبح لدينا مصايف جميلة مثل الغردقة وشرم الشيخ وأماكن أخرى كثيرة، هذه الأماكن عوضتنا عن السفر إلى الخارج، فالاسكندرية مزدحمة جدا في الصيف، لكن إذا ذهبت إلى الأماكن البعيدة تجد الهدوء والشوارع الساكنة والأماكن الجميلة والناس أنفسهم مختلفون، المصريون هناك «رايقين» ويهم الشي

ء الجميل الذي كان يميز المصري مازال يضحك ولديه الاحساس الفطري الجميل والذكاء والظرف.

● أشعر من كلامك وكأنك تقولين أن انسان المدينة تغير... وأن المصري في القاهرة لم يعد كما كان!!

- تغير جدا، كان زمان أكثر تسامحا، ومعاملته مع الآخرين «ألطف كثيرا» الآن الناس يأكل بعضهم بعضا والسبب الزحمة، فإلى أن يصل الانسان إلى عمله يكون قد فقد صبره، الزحام في كل شيء في البشر وفي الصراعات أيضا، المجتمع كله تغير كل شيء تغير، في الماضي كان المجتمع كله يفهم بعضه، ولم تكن هناك فروق كبيرة في التفكير بداخله الآن الفروق أصبحت شاسعة (صمتت قليلا وكأنها تتأمل) لن تجد الأفكار هي الأفكار نفسها، فقد حدث انفصال شديد في مجتمعنا «ناس عايشة بشكل وناس عايشة في جو آخر».

● على حد تعبيرك كانت السينما زمان أكثر أدبا وأكثر محافظة، فهل كان المجتمع نفسه أكثر محافظة منه الآن؟

- بالطبع المجتمع كان محافظا، لكن هذا لا يمنع أن هناك أدوار «الفلين» أو الشرير وهذا الكلام لا ينطبق على السينما عندنا، فقط ينطبق أيضا على الأفلام الأمريكية، لو تتذكر فيلم «ريتا هيوارث» و«جلين فورد» وفيلم «جيلدا» عندما عرض هذا الفيلم أتذكر أنه أثار ضجة كبيرة في ذلك الوقت ومشهد الجنس الذي يضربها فيه بالقلم فتسقط بين ذراعيه، عندما تشاهد هذا المشهد الآن لا تجد فيه أي شيء يثير، ليس به أي شيء مما نشاهده في الأفلام، اليوم خصوصا الأفلام الأجنبية فهو الزمن نفسه الذي تغير... ولم تكن هناك ألفاظ خارجة عندما نشاهد الأفلام القديمة، الأفلام الكوميدية لا تحتوي على ألفاظ خارجة، أقصى شيء كان أن يقول اسماعيل يس «يا نهار أسود».. لم نكن نسمع لفظا خارجا... الآن نسمع في الأفلام والمسرحيات والحلقات ألفاظا غريبة، مثلما يقولون «تقريبا» كل شيء يقولون «تقريبا» ما معنى كلمة «تقريبا»؟!!

● عندما تبتعد «فاتن حمامة» عن

ايهاب نافع فاتن حمامة هنري بركات

■ ما يهمني أن يكون العمل جيدا ولا فرق بين السينما أو التلفزيون أو الراديو

وأنا في الثانية عشرة أصابني الغرور فصفعني أبي

الحرام

السينما هل تشعر أنها «وحشتها»؟

- لا.. لا أستطيع أن أقول أنها «بتوحشني» الممثل يريد عملا فنيا يوصله، أو إحساسا يوصله، وهو يقوم بتوصيله عن طريق السينما أو الفيديو أو المسرح أو الاذاعة المهم أن يكون العمل «حلوا ليصل»...

● بمناسبة الأعمال الحلوة هل تتابع «فاتن حمامة» كل الأعمال التي تعرض؟

- أشاهد ما يقال عنه أنه عمل جيد أو بمعنى آخر أشاهد ما أسمع عنه... فيلم حصل على جوائز أو حدثت حوله مناقشات أو كتب عنه نقد جيد.

● كم عاما مضت بين «يوم حلو... ويوم مر» و«أرض الأحلام»؟

- خمس سنوات... لكنني قدمت خلالها مسلسل «ضمير أبلة حكمت» وقد استغرق العمل وقتا طويلا.

● عندما تبتعد «فاتن حمامة» عن الكاميرا هل تنسى «الممثلة» وتعيش علاقات عائلية واهتمامات خاصة؟

- هذا شيء جميل... البني آدم في النهاية ليس سوى حياته الخاصة، هذا هو أهم ما في حياته، وإذ نسي هذا وعاش مستغرقا في عمله، كان تعيسا جدا الحمد لله أنا أعيش في استقرار حاليا، وبالنسبة لي الآن حياتي الخاصة هي الأهم «عيشتي» أهم، ثم أن كل سن وله اهتماماته، فأنا لم أعد الفتاة الصغيرة التي تسعى للشهرة والحمد لله الآن أعود لأقول لك أنا لا أعمل من أجل الشهرة أو من أجل المال، وإلا كنت قد قمت بما لم يقم به أحد.. أنا أعمل لأني «غاوية» فلو كانت المسألة... مسألة نقود لكنت قد قدمت كل يوم فيلما.

● هل جاء وقت شعرت فيه أن الفن طغى على حياتك الأسرية وأصبح ندا للرجل؟

- أنا أعرف بنات في سن الشباب من بنات صديقاتي تعمل الواحدة منهن طوال النهار، وعندما تعود إلى البيت يساعدها زوجها في أعمال البيت، وهذا تغيير حدث في حياة المرأة المصرية، اشتكت لي مرة صديقة من ابنتها ومن أن زوج ابنتها عندما يعود من العمل ترفض أن تقوم هي بتسخين الطعام له «وتقول: «عليه هو أن يقوم بتسخين طعامه بنفسه»... كانت صديقتي «مصدومة» أنا أيضا اندهشت وصدمت في ذلك الوقت، لأننا لم نعتد على هذا، لكنني فكرت وقلت لصديقتي إذا فكرنا بشكل واقعي سنجد أنها هي أيضا تعمل «وشقيانة» طول النهار والمفروض أن يكون هناك تعاون بين الزوجين، وليس عيبا أن يرعى هو الطفل إلى أن تعد هي الطعام أو العكس.

ليلة القبض على فاطمة

● فاتن حمامة لا تحب الأحاديث الصحفية أو التلفزيونية أو الإذاعية.. لماذا؟

- أنا عملي أن أمثل... وطوال حياتي أجريت مئات من هذه الأحاديث وصورت منذ كان عمري ست سنوات صورا لا تعد «فخلاص زهقت» ثم أنا لي حياتي، ولي «عيشتي» ولي صداقاتي، وأنا أردد دائما أنا لست سوى «هاوية تمثيل» عندما يعرض على دور جميل أنزل لأمثله غير هذا وخارج هذا لا دخل لي بشيء.

● أنا مثل بقية الناس أنتظر بلهفة عرض مسلسلك التلفزيوني الجديد «وجه القمر» أسألك كيف وقع اختيارك على هذا المسلسل؟

- عندما عرض علي المخرج عادل الأعسر هذا المسلسل، وبدأت قراءته، شعرت أنه يشدني وفيه أشياء جميلة وجريئة ورقيقة والعمل يتناول قضايا لها واقعها ومضمونها الانساني لذا وافقت على عمله.

● ماذا عن جيل الشباب الذين يقفون أمام فاتن حمامة في هذا المسلسل ولأنني أعرف أن كبار النجوم يعملون لك ألف حساب «عندما يمثلون أمامك؟

- في البداية جلست مع الأولاد في بيتي قبل تصوير المسلسل حتى انتشل من داخلهم حالة الخوف والرهبة، وكان لقاءا جميلا مع غادة عادل، ونيللي كرم، وأحمد الفيشاوي، وغيرهم من الأولاد... وكلهم غاية في الجمال هذه الجلسة أزالت الحاجز النفسي والخوف وأصبحنا أصدقاء، الغريب أن الأولاد يتصورون أني لا يمكن أغلط، لكن الحقيقة إني أتوقف في بعض الجمل في أول يومين حتى تسير الأمور على طبيعتها.

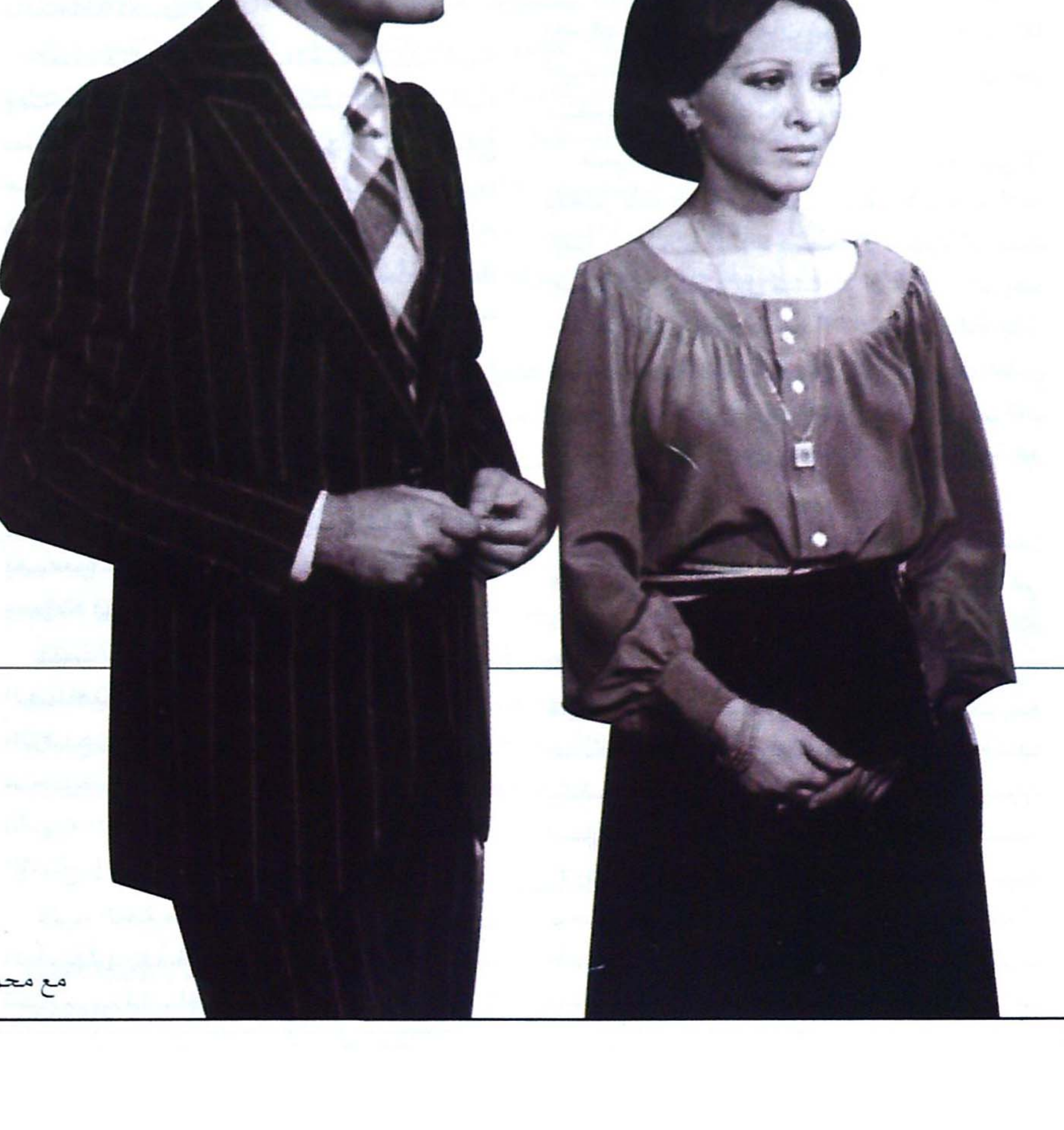
● أتذكرين فيلم «أيامنا الحلوة» مع العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ؟

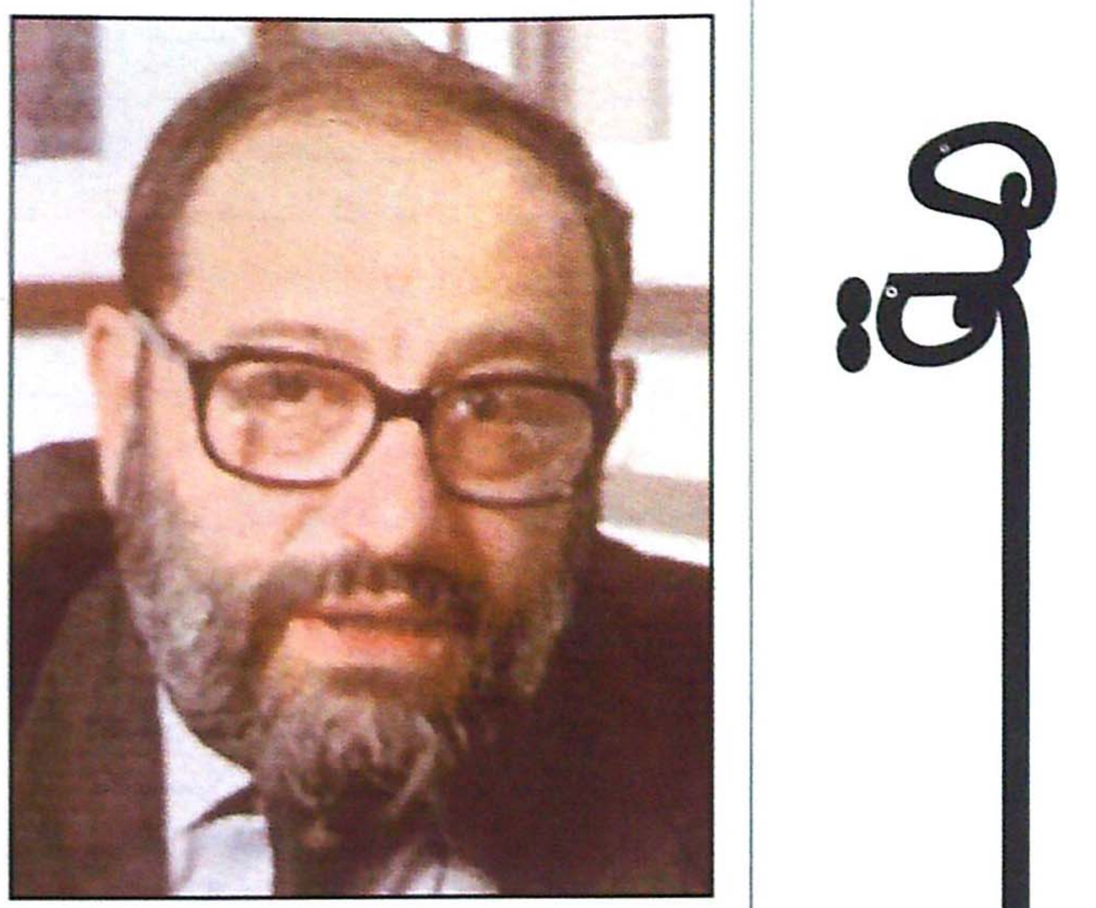
- لقد شاهدت الفيلم منذ أيام، لقد كان حليم فنانا رقيقا، مرهف الاحساس، كثير من الناس لا يعرفون أن مرضه كان خطيرا، فكان الناس يضغطون، حضرت معه آخر جلسة في منزل الموسيقار الراحل عبد الوهاب وكان الجميع يطلبون منه أن يغني، فهمس لشخص بجواره، وقال له: لو غنيت ممكن أنزف!... سمعت هذه الكلمة فنظرت إلى الجميع وأنا في قمة انفعالي وحزني وقلت لهم: ما تطلبوش منه أنه يغني... والتفت ناحية عبد الحليم وقلت له: أوعى تغني!!.. لكن الناس كانوا أكثر قسوة عليه، ومرضه جعله عصبيا.

● ما هو مدى اهتمامك بالجوائز والمهرجانات؟

- (صمتت وكأنها تقرر شيئا) «.. شوف باه.. أنا أحب شغلتي جدا... أحب قراءة السيناريو وأحب دراسة الشخصية، وأظل أتساءل هل مثل هذه الشخصية تقول هذه الكلمة أو تفعل هذا الفعل؟ وهل هذا هو احساس الشخصية أم لا؟... هذا هو حبي «لشغلتي» أحب مراحل كتابة الفيلم.. ومراحل تنفيذه... لحظة تعب كهذه ونحن نصور في الشارع أنا أعتبرها من أسعد لحظات حياتي، لأن هناك شيئا يولد، عمل فني يبدع إنما أن أجري حوارا صحفيا أو تطلب مني أن أحضر مهرجانا أو أقف لإلتقاط صورة دعاية أو قول رأي في شيء،.. هذا ما لا أحبه ولا أريده، وأقول «دي مش شغلتي» لا تطلبوا مني أن أكون زعيمة، أنا أريد أن أقوم بمهنتي بطريقة صحيحة، وأن أقوم بها بشكل «حلو».

■ يؤسفني ما يجري الآن في مجال الفن... لكن الحياة نفسها أصبحت صعبة


مع محمود ياسين



بعد أن تعددت وسائط الإعلام

أمبرتو إيكو يتساءل:

ما الذي يجري حقا؟

ترجمة:
محمد الأسعد

للمرة الثانية منحنا التلفاز فرصة مشاهدة عمل كلاسيكي نتذكره بإعجاب واحترام وتعاطف، ما أعنيه هو فيلم (٢٠٠١) للمخرج كوبرك. بعد هذا العرض الثاني، تحدثت مع عدد من الأصدقاء، وكان رأيهم جماعيا: لقد أصيبوا بالخيبة.

هذا الفيلم الذي أدهشني قبل بضع سنوات فقط، بتقنيته الفائقة وابتكاراته ومداه الميتافيزيقي، بدا الآن وكأنه يكرر أشياء مستهلكة رأيناها آلاف المرات.

دراما الجنون بالكومبيوتر ماتزال تحافظ على توترها، على رغم أنها لم تعد تبدو مدهشة، فالبداية (في الفيلم) (بالقردة) ماتزال قطعة سينمائية جميلة، ولكن سفن الفضاء التي لا تسير بديناميات الهواء ترقد منذ زمن طويل في «صندوق ألعاب» اطفالنا الذين شبوا عن الطوق، بأشكال بلاستيكية (سفن الفضاء لا أطفالنا)، وما الصور الأخيرة إلا سقط متاع (معظم الغموض الفلسفي الزائف الذي يستطيع أي شخص أن يضع فيه أي حكاية رمزية يريدها) والبقية تجميع اسطوانات وغطاءاتها.

ومع كل هذا، فنحن نعتبر المخرج، كوبرك مبتكرا عبقريا. ولكن القضية هي التالية: ان لوسائط الاعلام الجماهيرية سلسلة أنساب، وهي بلا ذاكرة في وقت واحد، وهاتان خاصيتان متنافرتان، فهي تمتلك سلسلة أنساب، لأن كل ابتكار جديد فيها يطلق ردود أفعال من الابتكارات، وينتج نوعا من اللغة المشتركة. وهي بلا ذاكرة، لأنها حين تنتج سلسلة من الأعمال المقلدة، لا أحد يتذكر من بدأها أصلا، ويختلط رأس العشيرة بذنب آخر الأحفاد. علاوة على ذلك، فإن ما تعلمه وسائط الاعلام الجماهيرية، والمثال فيلم «حرب النجوم» المنحدر من فيلم كوبرك، أكثر مهارة ومعقولية، مما سلف، ويبدو السلف مقلدا لخلفه.

من فيلم اوديسا الفضاء لستانلي كوبرك

وسيكون من المهم التساؤل، لماذا لا تظهر هذه العملية في الفنون الموروثة، ولماذا مثلا مازلنا نستطيع رؤية «كارافاجيو» أفضل من مقلديه؟ وان «دالاس» لا يمكن أن يختلط ب «بلزاك»؟

ما يمكن قوله أن ما يهيمن في وسائط الإعلام الجماهيرية ليس الابداع، بل التطبيق التقني الذي يمكن تقليده بحرفية تامة. ولكن هذه ليست الحكاية كلها.

فيلم «هاميت» لـ «فيندرس»، على سبيل المثال، تقنيا أكثر مهارة من فيلم «هيوستن» الكلاسيكي «صقر مالتس»، وعلى رغم هذا، لا نتابع باهتمام إلا الأول، بينما نتابع الثاني بنوع من الرهبة الدينية.

عندما يصبح «فيندرس» عجوزا مثل «هيوستن»، هل سينظر ربما إلى عمله ثانية بالعاطفة نفسها؟

لست هنا بصدد معالجة أسئلة عدة ومخيفة مثل هذه، الا انني أعتقد أننا سنتمتع دائما في فيلم «صقر مالتس»، بنوع من العبقرية المفقودة في فيلم «فيندرس». ففيلم هذا الأخير، على خلاف فيلم «الصقر»، يتحرك مسبقا في كون تتشابك فيه العلاقات بشكل لا مفر منه، وحيث يصعب القول إن «البتيلز» مغتربون عن التراث الموسيقي الغربي الكبير، وحيث تدخل مسلسلات القصص المصورة المتحف بوساطة «البوب آرت»، إلا أن فن المتحف يدخل المسلسلات المصورة بوساطة أناس بعيدين عن الثقافة من أمثال «كريباكس» و«برات» و«موبيوس» و«درولية».

لقد تغيرت علاقتنا بالمنتجات الجماهيرية، وتغيرت أيضا بمنتجات الفن «الرفيع». فقد تم اختزال الاختلافات أو محيت، ولكن إلى جانب الاختلافات تم تشويه العلاقات المتعاقبة، وخطوط اعادة الانتاج، إلى ما قبل وإلى ما بعد.

فقيه اللغة مايزال واعيا بهذا، ولكن ليس المستهلك العادي. لقد حققنا ما كانت تطالب به ثقافة الستينيات المنورة والتنويرية، وهو أنه لا يجب أن تكون هناك، من جانب، منتجات لجماهير عبيد إسبرطة القديمة، ومن جانب آخر، منتجات صعبة للمجتمع المثقف والخالص، واختزلت المسافات، وتحير النقاد، والنقد التقليدي يتذمر من أن تقنيات البحث الجديدة تحلل «مانزوين» و«دونالد دك» بالدقة نفسها ولم تعد تستطيع التمييز بينهما (كذبة رخيصة تعاكس الأدلة المطبوعة). النقد التقليدي لا يدرك، بسبب فقدان الانتباه، أن الأمر عكس ذلك، فتطور الفن ذاته هو ما يحاول محو هذا التمييز. اذ أي شخص على شيء من الثقافة يستطيع قراءة «مانزوين» (كم سيفهم، هذه قضية أخرى)، ولكنه لا يستطيع قراءة مسلسل مصور لمجلة «ميتال هبرلانت» (الغامضة والمملة أحيانا) مثلما كان يستطيع اصحاب التجربة الرديئة، مع مسلسل «القلة المرحة» قبل عقود مضت.

هذه الوضعية تقول لنا إنه حيث تحدث تحولات مثل هذه في الأفق، فإنها لا تعني أن الأشياء أصبحت أفضل أو أسوأ، بل إن الأشياء تغيرت، بكل بساطة، وإنه حتى أحكام القيمة يجب أن تتشكل وفق موازين مختلفة.

ما هو مهم، وبشكل غريزي، أن أطفال المدارس يعرفون هذه الأشياء أفضل مما يعرفها بعض المعلمين في سن السبعين (أنا أشير إلى ما هو جوهري وليس إلى سن التقويم السنوي بالضرورة).

مدرس الثانوية مقتنع بأن الصبي لا يتعلم لأنه يقرأ «باتمان»، وربما لا يتعلم لأنه يقرأ «باتمان» وكتاب «سدهارتا» لهرمان هسه جنبا إلى جنب، بل كما لو أن هناك شرحا لكتاب «الزن وفن صيانة الدراجات النارية».

عند هذه النقطة من الواضح أن على المدرسة أن تراجع أولوياتها أيضا (هذا إن كان لديها أولويات) حول كيف تقرأ، وحول ما هو الشعر واللاشعر.

ولكن المدارس (والمجتمع وليس الشبان فقط) يجب أن تتعلم توجهات جديدة في كيفية رد فعلها على وسائط الاعلام الجماهيرية، ويجب أن يعاد فحص كل شيء قيل في الستينيات والسبعينيات، وسيبدو عندها أننا كلنا (وربما عن حق) ضحايا لنموذج من وسائط الاعلام الجماهيرية أساسه العلاقة بالسلطة: مركزة جهاز الارسال، مع خطط تعليمية وسياسية، محددة تسيطر عليها السلطة (سياسية أو اقتصادية)، وترسل الرسائل عبر قنوات تقنية يمكن التعرف عليها (موجات وأسلاك، ومعدات ذات هوية مثل شاشة، سواء شاشة، سينما أم شاشة تلفاز، ومذياع وصفحة مجلة) إلى المتلقين ضحايا التلقين الأيديولوجي. واجبنا ليس سوى أن نعلم المتلقين كيفية «قراءة» الرسائل لنقدها، وعندها وبما نحظى بعصر الحرية الفكرية، عصر الوعي النقدي. لقد كان هذا حلما آخر من أحلام العام ١٩٦٨.

المذياع والتلفاز هما اليوم كما نعرف تعددية من الرسائل غير مسيطر عليها، يستخدمها كل فرد ليشكل توليفته الخاصة به بوساطة جهاز التحكم عن بعد (الريموت كونترول). ربما لم تتزايد حرية المستهلكين، ولكن من المؤكد أن طريقة تعليمهم كيف يكونون أحرارا ومسيطرين تغيرت. وبالنسبة لما تبقى، تتقدم ظاهرتان جديدتان ببطء: تعددية وسائط الاعلام وتربيعها.

ما الوسيط الجماهيري اليوم؟ هل هو البرنامج التلفازي؟

بالتأكيد هو هذا، ولكن دعونا نحاول تخيل وضع غير متخيل: مؤسسة تنتج قمصان لعبة البولو مع تمساح عليها، وتعلن عنها (ظاهرة تقليدية)، ويبدأ جيل بارتداء قمصان البولو. إن كل مستهلك لقميص بولو يعلن، بوساطة التمساح على صدره، عن العلامة التجارية، لقميص بولو هذا (تماما مثلما ان كل مالك لسيارة تويوتا معلن يدفع ولا يدفع له، عن خط انتاج تويوتا والنموذج الذي يقوده)، ولتكون محطة تلفازية أمينة مع الواقع، تقوم باظهار الشبان وهم يرتدون تمساح قميص بولو. ويرى الشاب (والعجوز) المحطة التلفازية، فيقومون بشراء المزيد من تماسيح قمصان بولو لأن لديهم (رؤية شبابية).

أين الوسيط الجماهيري؟ هل هو إعلان الصحيفة؟ هل هو محطة التلفاز؟ هل هو قميص بولو؟ هنا ليس لدينا وسيط جماهيري واحد، بل لدينا اثنان أو ثلاثة وربما أكثر، يفعل كل واحد منهم فعله عبر قنوات مختلفة. الوسيط يتضاعف، ولكن بعضه يقوم بفعله كوسيط للوسيط، أو بكلمات أخرى، كوسيط مربع (مضروبا في نفسه).

وعند هذه النقطة: من مرسل الرسالة؟ مصنع قميص بولو؟ أم الذين يرتدون القميص؟ أم الشخص الذي يتحدث من شاشة التلفاز؟ من منتج الأيديولوجيا؟ ولأنه سؤال أيديولوجي، ليس لك الا أن تحلل متضمنات الظاهرة، ما الذي يريد صانع قميص بولو قوله؟ وماذا يريد مرتديه ان يقول؟ وماذا يريد الشخص الذي يتحدث عنه؟ ولكن بناء على القناة التي نتحدث عنها، يتغير معنى الرسالة على نحو معين، وربما ثقلها الأيديولوجي أيضا.. لم تعد هناك سلطة مستقلة تمام الاستقلال (ويا للعزاء!). هل علينا أن نماهي بين السلطة والمصمم الذي امتلك فكرة ابتكار تصميم جديد لقميص بولو، أم صاحب المصنع (ربما موقعه في المقاطعات البعيدة) الذي قرر بيعه، وبيعه على نطاق واسع في

سبيل المال، وبوصفه الحل الوحيد الصحيح، ولتجنب طرد مستخدميه؟ أم هم أولئك الذين وافقوا بشكل مشروع على ارتدائه، والاعلان عن صورة للشباب أم الطيش أو السعادة؟ أم هو مدير التلفاز الذي، لكي يميز جيلا، جعل أحد ممثليه الشبان يرتدي قميص بولو؟ أم هو المغني الذي وافق على رعاية قميص بولو تغطية لمصاريفه؟

كل هؤلاء في السلطة ولكنهم خارجها: السلطة متعالية، ولم يعد بالامكان القول من أين تجيء «الخطة»، لأن هناك خطة بالطبع، ولكنها غير مقصودة، ولذا لا يمكن نقدها بالنقد التقليدي المعني بالمقاصد. وعلى أساتذة نظرية الاتصالات الذين تدربوا على نصوص العشرين عاما الماضية (وهذا يشملني) أن يتقاعدوا.

أين يقع وسيط الإعلام الجماهيري؟ في الاحتفال أم في الموكب، أم في مؤتمر ينظمه مسؤول ثقافي حول «ايمانويل كانط»، يجد الآن ألف شاب جالسين على الأرض للاستماع إلى الفيلسوف المتجهم الذي اتخذ شعارا له تحذير «هيرا قليطس»: «لماذا تريد أن تسحبني في كل اتجاه أيها الأمي؟ ليس لك ما أكتب، بل لاولئك الذين يستطيعون فهمي».

أين يقع وسيط الإعلام الجماهيري؟ هل هناك أكثر خصوصية من مكالمة هاتفية؟ ولكن ماذا يحدث حينما يقدم أحدهم إلى قاضي التحقيق شريط مكالمة هاتفية خاصة؟ مكالمة تمت لتسجل وتسلم إلى قاض، ثم يتم تسريبها إلى إحدى الصحف بوساطة شخص ما في الحكومة، ولتتحدث عنها الصحيفة مساومة بهذا التحقيق؟ من الذي ينتج الرسالة (وأيديولوجيتها)؟ هل هو الأبله الذي تحدث غافلا عبر الهاتف؟ أم من تسلمها؟ القاضي، الصحيفة، القارئ الذي يفشل في فهم اللعبة، والذي يضمن نجاحها حين يمررها إلى الآخرين؟

وتمضي الحكاية هكذا.. كان يا ما كان، كانت هناك وسائط إعلام جماهيرية، وكانت شريرة بالطبع، وكان هنالك طرف مذنب. وكانت هناك أيضا أصوات فاضلة وجهت أصابع الاتهام إلى المجرمين. والفن (آه.. أي حظ) قدم البدائل لأولئك الذين هم ليسوا سجناء وسيط الإعلام الجماهيري. طيب.. انتهى كل شيء. وعلينا أن نعود ونبدأ من البداية مرة أخرى، ويسأل أحدنا الآخر: ما الذي يجري حقا؟

هوامش

• أمبرتو إيكو:

أستاذ علم الدلالات في جامعة بولونيا الإيطالية حاليا. متعدد الاهتمامات، بدأ حياته الأدبية بأطروحة جامعية، لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة تورين عنوانها «مشاكل علم الجمال عند توماس الإكويني». باكورة أعماله التي وضعته في مقدمة الكتاب الإيطاليين، كان كتاب «النص المفتوح» (١٩٦٢) وعالج فيه جماليات العملين الأدبي والفني، قبل أن يتجه إلى الألسنية.

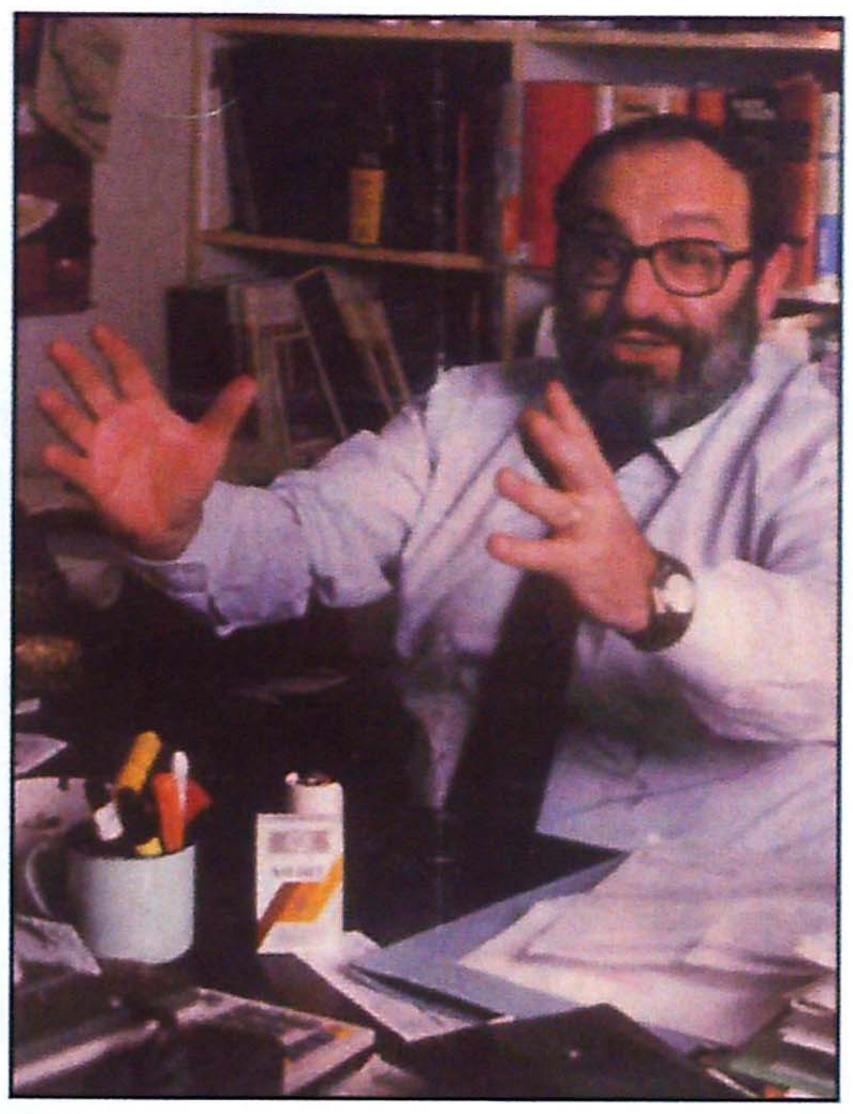
أصدر في العام ١٩٦٨ كتابا في علم الدلالات تحت عنوان «البنية الغائبة»، ثم تلاه كتاب نظرية في علم الدلالات (١٩٧٧) فكتاب «علم الدلالات وفلسفة اللغة» (١٩٨٤). في الرواية صدرت له روايته الشهيرة «اسم الوردة» (١٩٨٠) ثم «رواية بندول فوكو». فكتاب «دور القارئ».

ساهم منذ وقت مبكر في الكتابة للصحافة، باحثا، ومفكرا في قضايا الفن المعاصر وثقافة العالم المعاصر ونظم الاتصال الجماهيرية.

مقاله المترجم مأخوذ من كتاب صدر بالإنجليزية، تحت عنوان «الواقع المفرط»، ويضم مجموعة من مقالاته المنشورة في الصحافة (١٩٨٧).

(١) **ستانلي كوبريك**: مخرج سينمائي أميركي، من أهم أفلامه «أودية الفضاء» العام ٢٠٠١، الذي افتتح به عصر أفلام الخيال العلمي التي موضوعها الرحلات الفضائية، توفي في العام ١٩٩٩.

نحن ضحايا من؟ ومن صاحب السلطة؟ ومن صاحب الرسالة؟



(٢) **مايكل انجلو كمارانا جيو** (١٥٧٣ - ١٦١٠) رسام ايطالي كبير. يعد من التابعين لمدرسة النهضة الإيطالية.

(٣) **دالاس**: مسلسل تلفازي من نوع المسلسلات الاجتماعية ومسلسلات التسلية، المعدة لتسلية ربات البيوت. اشتهر أمره في السبعينيات. وكان خاتمة من الأعمال التلفازية من النمط ذاته.

(٤) **بلزاك**: أنوريه دي بلزاك (١٧٩٩ - ١٨٥٠) روائي فرنسي يعد أحد الروائيين المهمين ذوي الاتجاه الواقعي. من أشهر أعماله رواية «الكوميديا البشرية» و«الرائعة المجهولة».

(٥) **فيم فيندرس**: مخرج سينمائي ألماني لا يزال على قيد الحياة، من أهم أفلامه «هامبيت» و«باريس - تكساس».

(٦) **تشارلس هيوستن**: مخرج سينمائي أمريكي، صاحب فيلم «صقر مالطة» توفي عن ثمانين عاما منذ سنوات قليلة.

(٧) **البيتلز**: فرقة غنائية بريطانية، نشأت في ليفربول في الستينيات، وتصدرت أوساط الغناء والموسيقى فيما عرف باسم الفن الشعبي (البوب ارت). من أشهر أعضائها «جون لينون» الذي اتخذ له منحى خاص بعد تفكك الفرقة، وانضم إلى المعارضين لحرب فيتنام. اغتيل في الولايات المتحدة الأمريكية في مطلع الثمانينيات مع بدية حكم الرئيس ريغان.

(٨) **البوب ارت**: مصطلح يعنى بالفن الشائع القريب من الأذواق العامة. وقد شاع في الغناء والموسيقى والرسم وفنون الزخرفة والتصاميم الهندسية.

(٩) **كريباكس، برات، موبيوس، دروليه**: فنانون من رسامي مسلسلات المجلات المصورة (الكارتونية).

(١٠) **مانزوتي**: كاتب ايطالي رصين في مصاف الكلاسيكية.

(١١) **دونالدوك**: شخصية كارتونية، من شخصيات افلام والت ديزني الأمريكية للأطفال وتعني «ذكر البط دونالد».

(١٢) **ميتال هيرلانت**: قصة مسلسلة مصورة للأطفال نشرت على حلقات في السبعينيات.

(١٣) **باتمان**: أو الراجل الوطواط، من الشخصيات الكارتونية الخيالية الأمريكية، تمثل رجلا يقوم بحماية القانون في مدينة خيالية، انتقل من الرسوم المتحركة إلى السينما.

(١٤) **هرمان هسة**: شاعر وروائي ومفكر الماني (١٨٧٧ - ١٩٦٢). بدأ حياته شاعرا وكاتب مقالات تأملية، ثم تحول إلى الرواية. من أوليات رواياه «بيتر كامينند» (١٩٠٤) و«تحت العجلة» (١٩٠٦). ونشر أيضا مجموعة قصصية، وكتابات نثريات: «ساعة بعد منتصف الليل» و«عودة زرادشت»، تأثر بالفكر الشرقي، وبخاصة في جانبه الصوفي، وزار الهند والصين. وانعكس تأثره هذا في أكثر رواياته شهرة «سد هارتا» و«دسيات» و«ذئب السهوب» و«كتاب الصور» وأخيرا رائعته «لعبة الكريات الزجاجية» التي كانت آخر أعماله.

(١٥) **الزن**: هي الشكل الياباني للبوذية (العقيدة الهندية الأصل) التي تفرعت الى مذهبين: الأول «ماهايانا» والثاني هينانا، أو المذهب الكبير والمذهب الصغير. والزن اليابانية تنتمي إلى المذهب الأول، وتحمل الطرق البوذية نفسها نحو الاستنارة (النيرفانا)، إلا أنها أكثر تشددا في رفض التعبير عن التجربة الصوفية بالألفاظ المجردة.

رأي

الفضائيات العربية

البحث عن مستوى

ونحن نعيش عصر الاتصالات أضحت الفضائيات العربية تتحدث بكل «اللهجات»، حتى تلك التي لم نكن نتخيل أننا سنشاهدها ونحن في بيوتنا، بكل هذا الوضوح؛ في طول البلاد العربية وعرضها.

وتجاوزا لأي خلل في الصوت أو الصورة، تبقى ملاحظات أساسية حول شكل ومحتوى فضائياتنا هذه:

• الملاحظة الأولى تنصب على نقطة البداية، لحظة لقاء المشاهد، أي توقيت بث هذا البرنامج أو ذاك، وقد أتاحت لي ظروف وضعي الخاص كمتابع لمجريات الأمور من الداخل، التوصل إلى استنتاج مفاده أن توقيت البث أمر غالبا ما يخضع لمزاجية المسؤول، أو واسطة صاحب (أو صاحبة البرنامج) لا على ما يجب أن يقوم عليه ويحدده، بناء على دراسة علمية تقوم على استطلاع حقيقي ومناقشة مستفيضة، دون النظر للاعتبارات الخارجية الثانوية، مع مراعاة مصلحة الجهاز نفسه، التي غالبا، ما تنتهك في أحوال مؤسسات القطاع العام على وجه الخصوص.

• الملاحظة الثانية تدور حول «الإعداد» الذي يظل أمرا ثانويا في المؤسسات الرسمية، حيث يندرج تحت بند العلاقات العامة، واتصالات السكرتارية (أي إبلاغ الضيوف بالموضوع والمواعيد) ما عدا استثناءات قليلة فإنك لا تلمس وجود إعداد حقيقي بمفهومه العلمي، أي البحث والتنقيب عن الأفكار الجديدة أولا، ثم مناقشتها مع أطراف العمل (المخرج والمذيع، مهندسو الصوت والديكور والإضاءة) بشكل جدي يضمن للبرنامج ميلادا سليما منذ وهلته الأولى.

• الملاحظة الثالثة تنصب على مقدمات البرامج، والمسلسلات، والحلقات، التي لاتزال في الأعم تلجأ إلى أسلوب الرسوم التوضيحية البائسة (نرى رسوما مشوهة لوجوه الممثلين) في وقت خلت فيه الخطوط من أيما لمسة جمال، لنجد أنفسنا إزاء صورة دالة على تخلف لايزال يعيش عصر الرسم التوضيحي المباشر، لا اللجوء إلى فن الجرافيك الذي يمد مصمم المقدمة بإمكانات ترفع من شأن البرنامج مع استثناءات نجدها في محطات « المستقبل، المنوعات المصرية، الجزيرة، أبوظبي».

• الملاحظة الرابعة تتعلق بالتصوير، فلايزال الكثير من مصورينا يتعاملون مع الكاميرا باعتبارها آلة (لترقيص) المشهد، من لقطة طويلة سريعة، إلى لقطة قصيرة سريعة، فإذا بعينيك تفاجآن بهذه الحركة غير المحسوبة، المزعجة التي تدل على أن المصور يستخدم أداته بشكل بدائي.

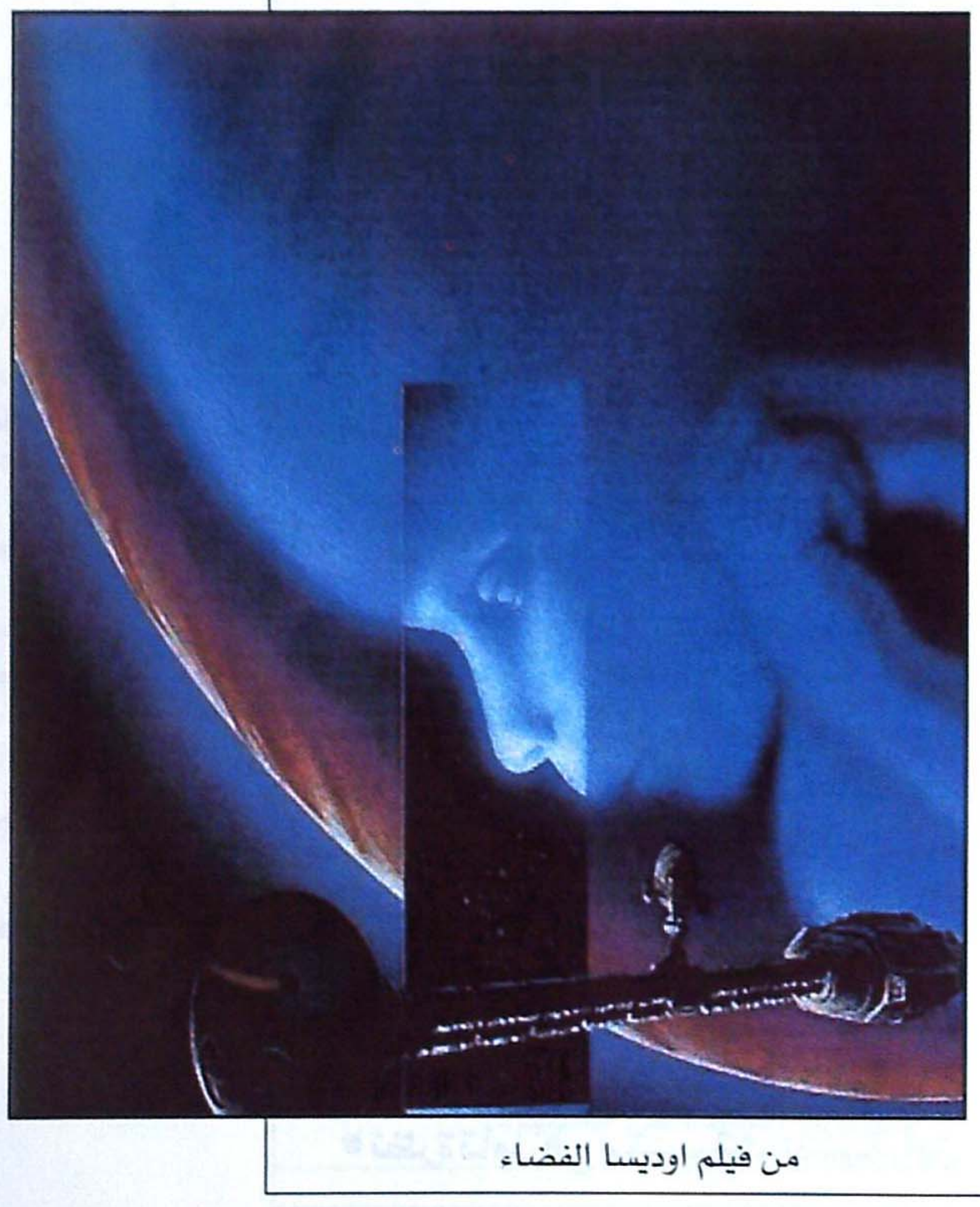
• نأتي للملاحظة الأخيرة وتنصب على دور المذيع في البرامج الحوارية «التوك شو...» حيث نجد في كثير من الشاشات مذيعين هوايتهم مقاطعة الضيوف أكثر من مساعدتهم على إبداء آرائهم، لدرجة باتت معها الشاشة كأنها ساحة لصراع الديكة.

• ملاحظة نهائية:

بعض «اللهجات» العربية مقبول ومفهوم، لأنه منشق أصلاً من اللغة الفصحى (اللغة الأم)، لكن بعضها الآخر ثقيل وغير مهضوم، ولا يفهم إلا في نطاق هذا البلد أو ذاك، وبعض «المذيعات» يتعمدن الانسياق وراء اللهجة المغرقة في محليتها، حتى نكاد (نحن المشاهدين) نصطدم بروح فيها من التعصب الشيء الكثير، فإذا كانت الفضائيات جعلت لتكون صوت «البلد» إلى البلاد الأخرى، ألا يعني هذا السلوك المغرق في المحلية الابتعاد عن الهدف، أو العمل لغير ما أنشئت له هذه الفضائيات: أي منع الرسالة عن الوصول للناس.

يبقى حق الاجتهاد، ولكل مجتهد نصيب.

إسماعيل فهد اسماعيل



من فيلم اوديسا الفضاء

لاتخاف الماضي بل قلقة على الحاضر

سعاد عبدالله: أحلم بالتمثيل في مسرحية من إخراجي

أجراه
جهاد أيوب

■ سعاد عبدالله، بمجرد طرح اسم هذه الفنانة ترتسم أمام السائل معادلة لا يستطيع إلا وأن يحترمها ويقف عندها.

سعاد عبدالله ونخبة من نجوم مشوارها الصعب والمتفاني والمبدع شكلوا لغة قوامها العطاء، ورسموا تاريخ الفن الكويتي والخليجي وصولا إلى احترام الفنون الأخرى لتجاربهم.

سعاد واحدة من رموز الفن الجميل، قلقة، مثابرة، باحثة، تحاول أن تحافظ على فنها وإنسانيتها، وكل ما صنعته بمشوارها، وبالتحديد لاحترام الناس وجمهور حالها.

قليلة هي الأعمال في الوقت الحاضر على الرغم من ربيع العمر، والسبب يعود إلى التنازلات خوفا من تراكم الغبار على كل ما قدمته بحجة التواجد، فهي مقتنعة أن ما قدمته لا يزال حاضرا في التجربة المتميزة، لذلك التأني والبحث ودراسة كل ما هو جديد لا يلومها عليه أحد، بل يزيد من بريقها واحترامها.

صريحة في الحديث عن الفن، خجولة إن امتدحتها، محبة في الحديث عن الزملاء متفائلة بالقادم على رغم صراحة رأيها عن الواقع الفني وتحديدا واقع المسرح في هذه الأيام الصعبة، تشعر بأن الساحة لا تزال قادرة على ولادة الجديد، وأن جيلها لا يزال قادرا على العطاء المتميز. ■

أنضج تجاربنا كانت في أوائل السبعينيات

سعاد عبدالله في هذا الحديث تثبت مرة أخرى أنها قادرة على استيعاب الحدث، والإجابة، عن تجاربها السابقة والقادمة دون خجل، وأيضا وهذا الأهم نتلمس من حديثها مساحات من الفنانة المثقفة، وهذا مطلب لابد منه لفنان يمثل في حضوره مرحلة مهمة في بناء التواجد الفني الكويتي.

سعاد وجيلها المؤسس هو البذرة الأساسية لتسجيل مرحلة البناء والعمران والنهضة في الفن والثقافة والمجتمع الكويتي، أعني أن الفن هو المقياس التسجيلي للذاكرة ولمراحل الأمم، ومن يعود إلى أعمال هذه الكوكبة المبدعة يتلمس صحة ما نقول، وفي هذا اللقاء استطاعت سعاد أن تعيد ذكريات المرحلة فكريا، واستطعنا نحن أن نسجل أقوالا جادة لفنانة تعرف ماذا تقول، وما الخطورة المقبلة، وماذا يعني الفن بأجمل صوره.

• نظرة تأمل في مسيرتك الفنية، أين تقفين، وماذا تقولين، وهل النظر إلى الخلف يضيفك؟

- لا أخاف من الماضي، بل أقلق من أجل المحافظة على نتاجات تلك المرحلة، والعمل على أن تقدم ما هو أفضل أو مشابه، وإن حاولت التأمل أقدم حتما عند فترة أشعر بأنها أنضج في مسيرتي، أي عند مرحلة أوائل السبعينيات حتى أواخرها.

تلك المرحلة كانت متميزة بكل المقاييس، لقد أثقلتني كفنانة بحمل الرسالة الفنية، وبحلم النجاح.

بصراحة لا أخاف من الماضي، أخاف من الحاضر، إنه يرعبني في كيفية المحافظة على كل ما قدمته.

وأسأل نفسي هل أكمل المشوار على رغم أن طموحاتي كثيرة ولاتزال في البداية، إلا أنها اليوم تتعثر وتتعثر وتوقف!

■ لا أحب أن أخدش الصورة التي رسمتها لنفسي

■ أريد مغامرة في المسرح ولا أجد من يغامر

■ النجومية لا تعنيني ولا تبعدني عن إنسانيتي

■ الناس تحاسب الفنان لأنه منهم

• هذا هروب من مواجهة الحقيقة؟

- ليس هروبا، أكثر من مرة فكرت أن أقف وأراقب من زاوية إنسانية وبعيدة من زاوية أنني الفنانة، لا أريد أن أخرب ما صنعته، أحب ألا أخدش الصورة، صدقني إلى هذه اللحظة أقف وقفة تأمل.

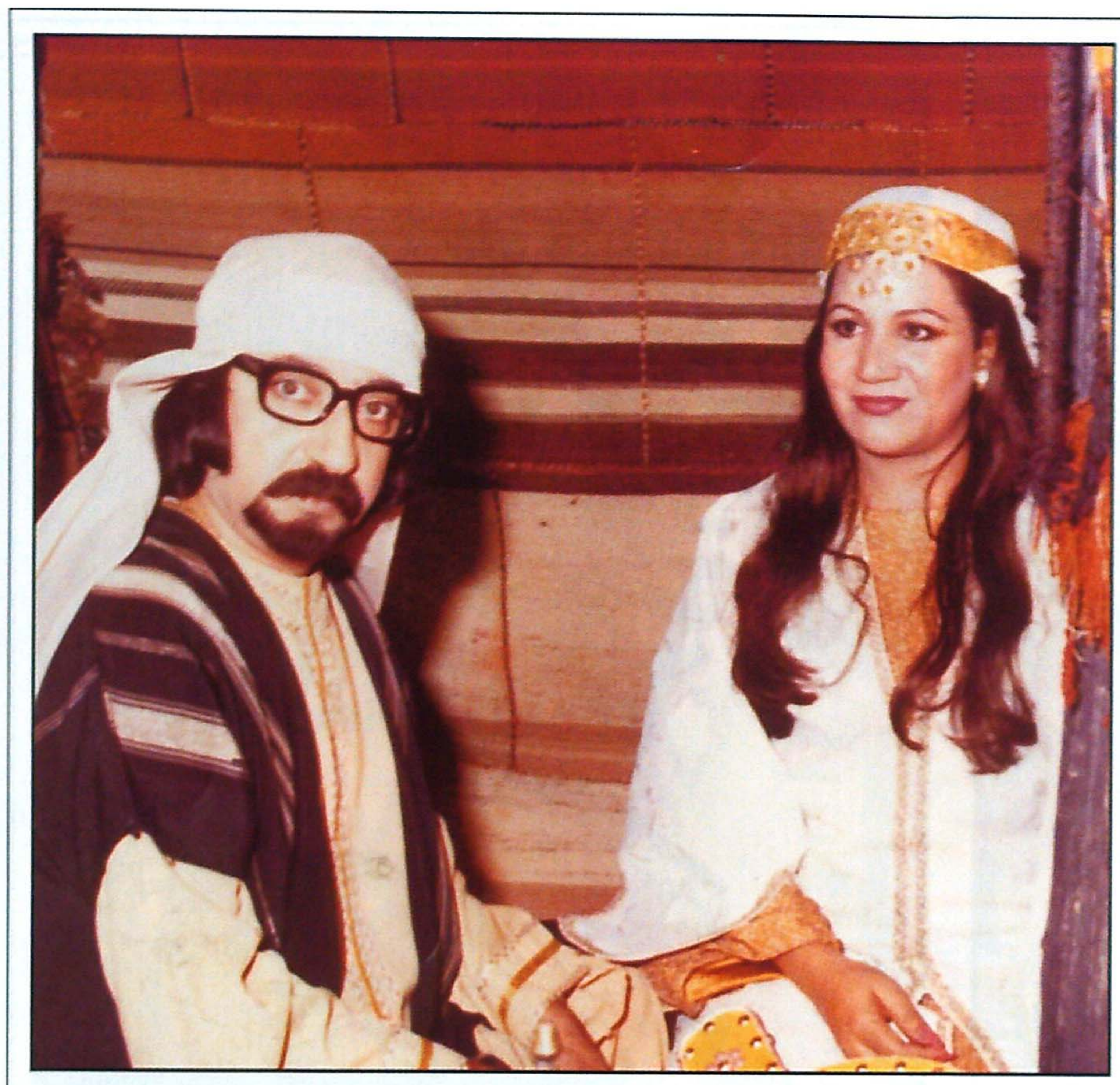
هذا ليس ما يتصوره البعض على أنه «الهروب» بل خوف من الفشل والتكرار، وعدم تقديم ما يقنع ويشبع موهبتي، لابد حينما نوافق على أي جديد أن نقدم إضافة جديدة، اليوم لم أعد أهتم بالتواجد لمجرد التواجد، الناس تحترم تجربتي، والتنازل هو المرفوض، هو المرفوض.

• لنبدأ من المسرح، أين هو من مفكرة فنانة قدمت أجمل الأدوار على خشبته؟

- أحب المسرح جدا، وتأتيني العروض الكثيرة، ودائما تجدني أتابع المسرح، وأشعر قبل فتح الستار كأنني أنا الممثلة وكأن روحي مع الممثلين، والمسرح بالنسبة لي

لدينا في الكويت تركيبة اجتماعية مغايرة

● الثنائي الناجح حياة الفهد وسعادعبدالله



● مع دريد لحام في اول عمل بث على القمر الصناعي العربي

يعني أن أقدم العمل الجيد والمشبع بالقيم الفنية والأخلاقية المهمة، أريد مغامرة في المسرح وللأسف لا أحد يريد أن يغامر، والجمهور تربى اليوم على نوع معين من الأعمال، ولم تعد توجد تلك الحماسة عند أغلب المسرحيين، وتجارب المسرح الحالي ناقصة، فقط أهمس وأقول تنقصنا المسؤولية والفكرة الجميلة والهدف.

● ولكن البعض يقول أن النجومية هي التي تبعدك عن المسرح؟

- لا يوجد أي فصل بين سعاد الفنانة وسعاد الإنسانة، وأنا أستغرب مثل هذا السؤال. سعاد الفنانة هي سعاد الإنسانة. وعمري لم أحس بالفرق وقضية النجومية لا تعنيني كثيرا، وربما البعض يمارسها بأسلوب عجيب ولكنني أتصرف على طبيعتي، وأنا بالأساس هكذا وكل المسائل أحسبها بدقة، وأعرف أين أضع قدمي، وأعرف المقصود من كوني أما وإنسانة وفنانة، يعني أشعر بالمسؤولية تجاه كل شيء.

● ولكن الفن في كثير من الأحيان يقود صاحبه وتحديدا صاحبه النجم؟

- فني هو ما يقودني وأنا من يقوده والعطاء مماثل.

● وماذا كان في هذا الحب والعطاء؟

- حبي الصافي وصدقي وإخلاصي، وهو أعطاني أشياء كثيرة، أعطاني احترام واحتواء الناس لي من كل المستويات والأعمار المختلفة، وهؤلاء يحرصون عليَ كثيرا حتى أنهم يناقشونني في كل شيء، ويطالبونني بعدم التنازل.

● يعني الناس تحاسب الفنان، ولكن يوجد فئة لا تهتم لهذا؟

- نعم الناس تحاسب الفنان كونه يدخل إليهم دون استئذان، يشعرون به دائما ويضعون ضوابط خاصة ومقاييس عليه الا يبتعد عنها.

● إذا أين المشكلة عند فنانة تعرف كل هذا؟

- مشكلتي أنني أشعر بسرعة الزمن، وبأنني كبرت ونضجت بأسرع من السرعة، لا أدري ما السبب، فكل الأشياء لم تعد تهمني.

ما يهمني اليوم ينحصر بلحظة الراحة، بالكتاب، بأولادي. صخب الحياة لم يعد يشكل أهمية يعني.

أنا كبرت، ، ربما قصة زواجي المبكرة وإنجابي أجمل شيء بالحياة «أولادي»، والمسؤولية تجاه فني، وحبي للناس جعلتني أكون هكذا.

● الأمومة والعطاء الفني والمشوار الصعب، كيف كان هذا كله؟

- لا أدري، لحظة والعمر مر، وبصراحة لم تحد الأمومة من عطائي الفني.

لم أفرغ حتى الآن من تراكماتي الفنية. والكم العطائي والإحساسي، لقد قدمت فقط ٢٠٪ و٨٠٪ لم يظهر بعد خاصة أن من كان معي وحاولنا أن نحقق معهم الأحلام قد رحلوا وتركونا لوحدنا أنا ومن تبقى من أبناء جيلي.

● أمثال من؟

- صقر الرشود، تجربتي المسرحية نضجت معه، وأحلامنا في الفن لم تتحقق، قدمت عقب رحيله العديد من التجارب، ولو كان متواجدا لكانت الصورة والوضع وكل شيء مختلفا.

● أيام المعهد ماذا قدمت لك؟

- أيام المعهد قدمت العديد من التجارب الجميلة والتي أشبعت رغبتي كإنسانة وفنانة، وبعدها شكل المسرح الطليعي «١٩٨١ إلى ١٩٨٣» حيث قدمنا من خلاله الأعمال الراقية، وشاركنا بها خارج الكويت من خلال «الصرخة» و«لعبة الزمن» و«برلمان النساء»، الأجواء كانت جميلة، نساعد بعضنا، ونقف مع كل الفنانين، للأسف هذا الشعور لم يعد متواجدا هذه الايام مع الفنانين.

● ولكن أغلب إن لم يكن كل من تعاملت معهم لا يزالون على قيد الحياة، ويعملون في الفن؟

-لا أعرف ما السبب ربما ظروف الحياة تحتم أشياء كثيرة مغايرة عن الحياة في السابق، لذلك أصبحت التوجهات والخطوات والخطوط مختلفة جدا جدا.

● لنعد إلى المسرح وواقع الحال، من سيقدم العمل الجاد أو الجيد، وكيف، وأين ولمن؟

- بصراحة هذه مسؤولية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أنا شخصيا أطلب منهم بشكل دائم لا بل أرجوهم بأن أعمل بالمسرح، فؤاد الشطي، ومحمد المنصور وعبدالعزيز السريع كلهم أطالبهم بالعمل ولكن الوعود تتبخر بسرعة، الأخ عبدالعزيز أخبرني أن هناك مفاجأة وإلى اليوم لا شيء.

أنا اليوم أقولها وبصراحة المسؤولية تقع على المجلس وأسأله عن قضية إنشاء الفرقة الوطنية، لابد من التخطيط السليم والعمل على إظهارها حتى تتحقق أحلامنا معها.

أتمنى أن تنجز الآن وقبل عشر سنوات، أي ونحن لا يزال فينا «حيل» للعمل والتعب.

● مادامت سعاد قلقة إلى هذا الحد، وهي بالأساس درست المسرح، لماذا لا تتحملين مسؤولية الإخراج؟

- تراودني هذه القضية منذ البداية، بودي تحمل تجربة الإخراج والتمثيل معا.

● الآن أنت مبتعدة عن المسرح، ماذا تفعلين، أتشاهدين فقط دون الولوج إلى عمل؟

- لا أعمل أي شيء الآن، أتكلم وأشاهد وأتصل بالجميع، حتى وصلت بي الأمور إلى أن أطلب من المخرج فؤاد الشطي أن نعيد أحد أعمالنا القديمة، ولكن كل الكلام مجرد وعود.

لقد قدمت مسرحية «جنون البشر»، وهذه المسرحية لم تكن طموحي أبدا، قدمتها للمشاركة فقط لاغير!!!

● أسأل بعد كل هذا، المسرح إلى أين؟

- هذا لو كان سائرا، أصبح كطفلا يحبو ومنكمشا، وبدأ يتعثر ويقع ويطيح!!!

أنا أتحدث كواحدة عاشقة للمسرح، وكمشاهدة أيضا لذلك تجدني أبذل الجهود الجبارة مع مؤسسة البرامج المشتركة وتحديدا في تنفيذ ما هو جديد وجيد ومنه المسرح العالمي.

● سمعنا أنك تقدمت بهذا العمل إلى التلفزيون الكويتي؟

- بالفعل العام ١٩٨٠ قدمنا الفكرة إلى التلفزيون في البداية تمت الموافقة ولكنها تعثرت، والآن نصور من المسرح العالمي للمؤسسة حيث شكلت لجنة من بعض المسرحيين في الكويت للإشراف ولمتابعة المشروع، إلى الآن صورنا مسرحيتين «يا طالع الشجرة» تأليف توفيق الحكيم، والإخراج المسرحي فايز قزق، والإخراج التلفزيوني عبدالعزيز المنصور، ومن بطولتي إلى جانب بسام كوسا وغانم الصالح، وهي جاهزة للعرض، أيضا أنجزنا مسرحية «طائر البحر» إخراج سعد أردش، ومن بطولة سميحة أيوب وخالد النبوي، وصورت في القاهرة، وقريبا نصور في لبنان «بيت الدمية» من إخراج جواد الأسدي وبطولة نخبة من الممثلين اللبنانيين ومسرحية «راشومون» نصورها في تونس من إخراج المنصف السويسي وممثلين من تونس، وفي الإمارات نصور «مريض بالوهم» في سبتمبر من إخراج جمال مطر.

هذه مسرحيات رائدة بالنسبة للمشروع، الذي نتمنى أن يدعم من مجلس التعاون، والهدف منه تقريب المشاهد العربي، وتحديدا الخليجي من هذا النوع من الأعمال المسرحية، وسابقا قدم الإنكليز هذه التجربة، ونجحت وشاهدها العالم تحت عنوان «شكسبيريات» وأعتقد أن تزاوج المسرح مع التلفزيون يغني العمل الفني.

● تمت مشاركتك بالعديد من اللجان المسرحية ولم يتحقق أي شيء على رغم من التوصيات الكثيرة والمكررة، ماذا أفادت هذه اللجان المسرح؟

- مشاركتنا في اللجان تحقق وجودنا الشخصي من خلال التعرف على الأخرين والتوصيات التي نقدمها تكون حصيلة المشاركة التي لابد منها، أنا أجد متعة ذاتية، ويحق لي أن أطلع على تجارب الأخرين، وهذا السؤال يجب أن يطرح على المسؤولين لمعرفة سبب عدم تحقيق التوصيات.

● المسارح الأهلية في الكويت كيف تقيمين حضورها؟

- الآن لا يوجد لها دور فاعل أو يذكر، وأعتقد أن النتيجة مشتركة بين الفنانين وأعضاء المسارح الأهلية والدولة، وعلى الدولة الحمل الأكبر وهي سبب رئيسي لهذا الخمول والكسل.

الدولة تقدم مبلغا لا يذكر، ولايخضع للمنطق، لذلك المسارح الأهلية غير فاعلة حتى لا نقول أنها مجمدة.

● هل كانت نتائج المهرجان المسرحي الأخير بمستوى العروض؟

- لي وجهة نظر مغايرة لكل ما قيل، أعتقد أن العروض التي قدمت وتحديدا عرض الهيئة العامة للشباب والرياضة «الفيل» عمل شبابي متناغم شباب وصلوا إلى جزئية كبيرة من العمل الناجح، واختيارات اللجنة في محلها.

■ مشكلتي أنني أشعر بسرعة الزمن وأبحث عن الراحة

■ عندي تراكمات فنية لم أقدمها بعد

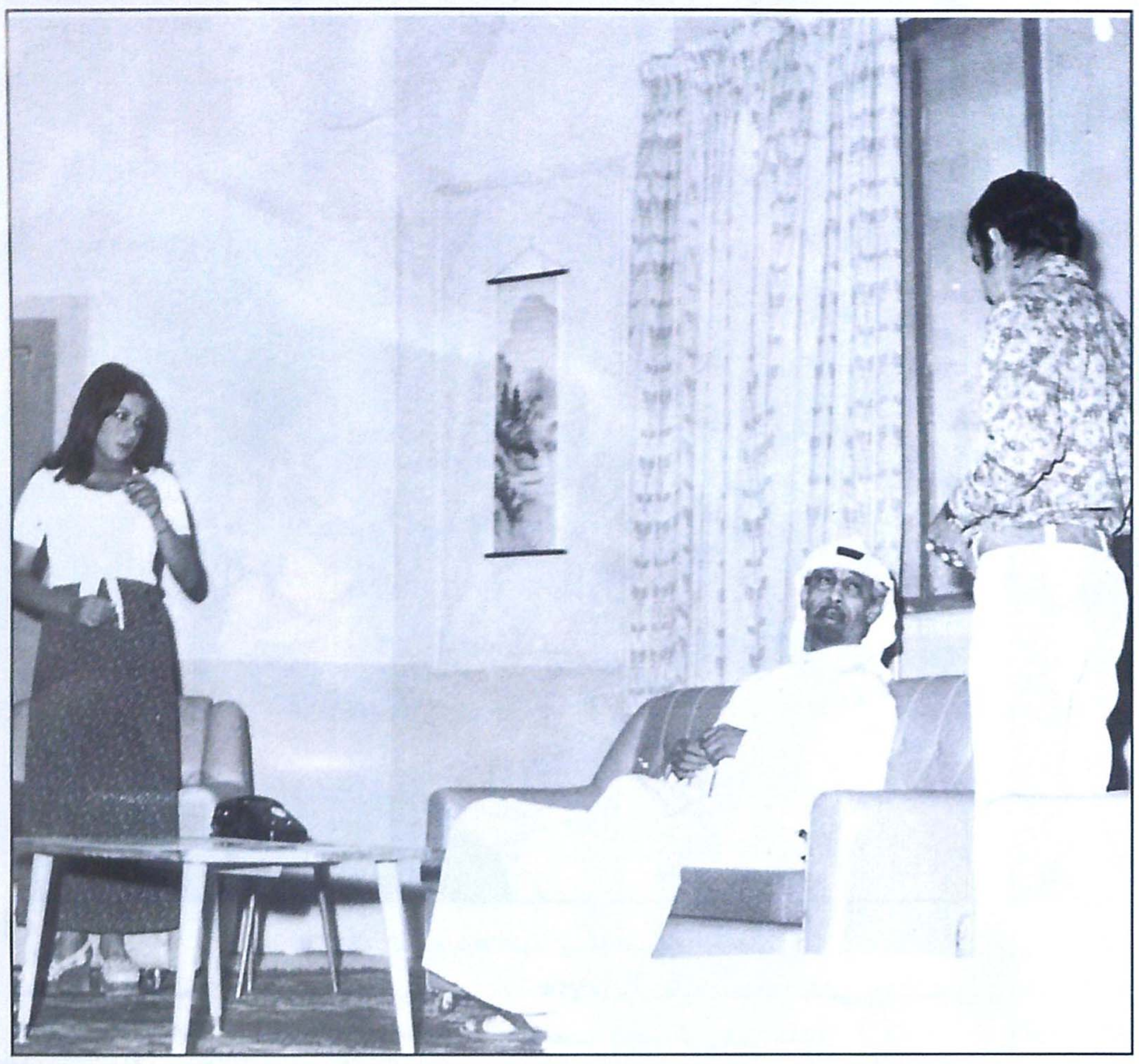
■ مع صقر الرشود نضجت تجربتي المسرحية

■ التوجهات والخطوات والخطوط مختلفة جداً

الصحافة تضخم أخبار الفنانات

بعض الجهات قدمت نشاطها الفني تحت لواء الإسلام

• سعاد مع شقيقها سالم أيام الدراسة عام ١٩٦٠



مع صقر والرشود في بيت الدمية

• المسرح العربي أين هو اليوم؟

- المسرح العربي بخير، مشكلتنا أننا نحكم على الواقع المسرحي من خلال مشاهدتنا للأعمال الموجودة عندنا، نحن لا نطلع على تجارب المغرب العربي، إنها تجارب خطيرة وقوية.

شباب يستعان بهم في المسرح الفرنسي على رغم عراقة هذا الأخير، وفي الخليج نهضة جميلة، ففي الشارقة الاهتمام الكبير بالمسرح ودور العرض وهذه باكورة النهضة المسرحية الجادة ويوجد تجارب ناضجة، وفي البحرين تجارب شابة ومختلفة، وفي لبنان أيضا تجارب قوية لكننا غير مطلعين عليها وهم لا يعرفون تسويق أعمالهم الجادة، وكذلك في سوريا تجارب لابأس بها، أما في مصر فالعروض الجيدة قليلة لكنها موجودة من وقت إلى آخر، وبصراحة أغلب العروض المسرحية في مصر تجارية لا علاقة لها بالمسرح وهذا لا يعني إلغاء التجارب الجيدة، لذلك المسرح لا يزال بخير وليس بألف خير. وهنا أحب أن أقترح اقتراحا للهيئة العامة للشباب والرياضة بأنني على أتم الاستعداد للعمل معهم، لا عقد عندي ولا نجومية فقط أريد النص الجيد الذي يحمل قيمة.

• هل يستطيع الفن طرح قضايا المرأة في الكويت؟

- إلى حد ما، تجارب الكويت فنيا في السابق كانت أعمق مما هي عليه حاليا، لا أدري لماذا يسير الزمن بالعكس في كل شيء.

في السابق المسرح كان مواكبا لقضايا المرأة «غلاء المهور»، واندماجها بالمجتمع، و«قضية تحرر المرأة»، وفي الثمانينيات أصبحت القضية أكثر شمولية من خلال بعض الأعمال ومنها «بيت الدمية» و«حرم سعادة الوزير»، وبعدها لم نعد نشاهد المرأة أساسا في العمل بل تكملة عدد، وغابت القضية التي تخصها، وإذا تطرقوا إليها يناقشونها بسذاجة، ربما يعود السبب إلى ظروف اجتماعية ورقابية.

راقب دوري ودور الزميلة حياة في «السدرة» أعمال كانت تحاكي المرأة، الآن لا أجد ما يماثلها أو يقترب منها.

• لماذا وصلنا إلى هنا؟

- كل شيء تغير، لا نقدر أن نفصل الأشياء عن بعضها، أمور سياسية واقتصادية وفنية وأدبية، ولاشك أن الفن هو الانعكاس الحقيقي لهذه الظروف.

في الستينيات كانت الثقافة تشكل وهجاً في كل الوطن العربي، وما كان في الماضي لا يقاس بما هو اليوم.

• يعني رسالتكم كانت ناقصة؟

- لا نستطيع بالفن والثقافة أن نغير ما هو حولنا بل التغيير يكون بسيطا نوعا ما، وفي الكويت لدينا تركيبة اجتماعية مختلفة جدا عن أي مجتمع في المنطقة ولا أريد أن أشرح لماذا!!

• كيف أن الحال يختلف والمرأة الكويتية حققت إنجازا كبيرا في أكثر من قطاع، ربما سياسيا لم تحقق شيئا؟

- قلت لك يوجد تركيبة اجتماعية لا أرغب بالحديث عنها، أقول أن القضية قضية زمن، وكل شيء مع الوقت سيأتي وسيتحقق المطلوب.

• كيف تفهمين تحرر المرأة؟

- أن تحرر المرأة نفسها من التبعية، وتطالب بكيانها القائم بذاته، أن توصل هذه الأمور إلى المجتمع هو الأهم.

• ولكن المرأة الفنانة أضرت بالمرأة، وأصبحت دمية ومصدر جدل؟

أنا لست معك في هذا الطرح، أنا لا أراها بالشكل الذي تطرحه، أنا مندمجة بالمجتمع الكويتي، هذه الصور مضخمة من قبل الصحافة، العائلات تحترمنا، ولنا علاقات مع كل الناس، بصراحة الابتذال في الفن من المرأة أو الرجل أحرمه وأرفضه، يعني الفن الخاوي والمبتذل أحرمه، والفن الراقي الجميع يحترمه ويحترم من خلفه أما قضية فنانة سوت وعملت فهذا نظام مستورد علينا لم نكن نعرفه، وأصبحت قضية أي متعة صحافية.

سعاد الوائلة

• ولكن تصرفات البعض جعلت الأصوات تطالب بتحريم الفن؟

- الكويت بلد ديموقراطي وتحترم الرأي الآخر، نحن لدينا رأينا ونطالب به، والآخر لديه رأيه المغاير يجب علينا أن نحترمه، وبعض الجهات الإسلامية قدمت العديد من الأعمال الفنية لأنها مقتنعة بأن المسرح والفن حالة ثقافية فعالة، وهذه القناعة تكفيني حتى لو لم أشارك بهذه الأعمال، إنهم يحترمون قطاع الفن ويؤمنون به لذلك عملوا به، وهذا شرف لي ولكل فنان.

• المرأة الفنانة إلى أين؟

- تبقى مثلها مثل أي قضية في مجتمعنا، أي هناك مد وجزر وصراع وعدم صراع. ولكني وفي الأخير الجيد يفرض نفسه، شاهد تجربة فاتن حمامة لتدرك أن الجيد يبقى.

• ماذا عن الثنائيات التي لم نعد نراها؟

- «الإسكافي» آخر عمل جمعني مع الممثل القدير عبدالحسين، أما مع الأخت حياة الفهد فنحن نفهم بعضنا فنيا جيدا، أتمنى أن نجد النص الجيد كي نعاود العمل معاً بعيداً عن التكرار، نبحث أنا وهي على طلة جديدة لنا، ومع محمد المنصور قدمنا في السبعينيات أجمل الأدوار ونأمل أن تتكرر.

• سمعنا أنك نادمة على عمل مسلسل «سليمان الطيب»؟»

-لم أقل هذا الكلام، عندي القدرة والجرأة كي أقول «جيد أولا»، أسهل شيء أن يقال قالت، للأسف الضمائر مباعة، «سليمان الطيب» عمل كوميدي جيد أعتز به.

• ألا تتفقين معي أن برنامج «أبناء الغد» كان مباشراً جداً؟

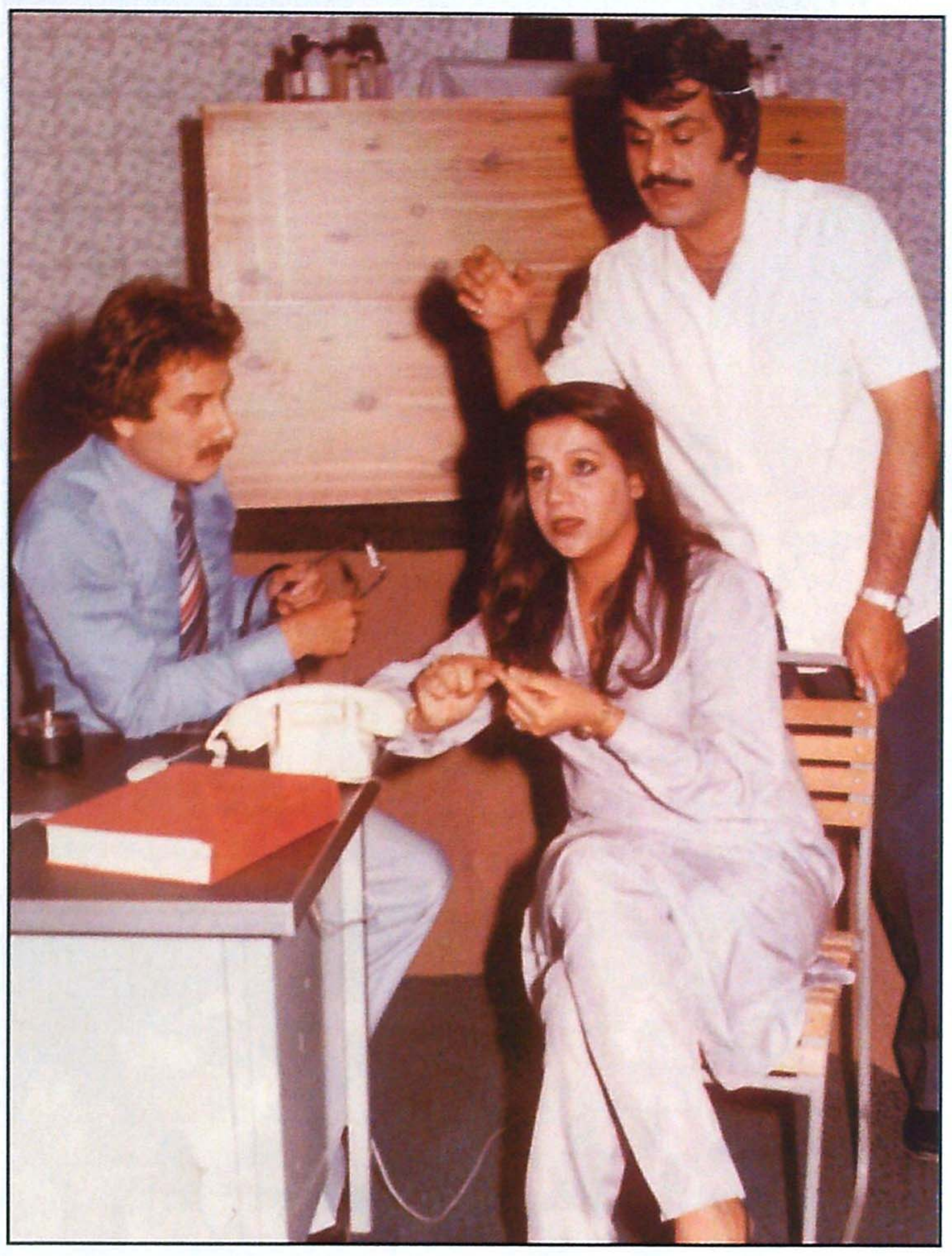
- الجميل في هذا العمل أنه تطرق إلى محطات ساخنة مثل قضية البلوغ والوعي السياسي المبكر، وقضية الطائفية، والحب المبكر، وحب الشاب للمرأة الكبيرة، التعصب الديني، التعصب القبلي، ومواضيع عن المسرح والفن والموسيقى، والنتيجة كانت جيدة وجميع الفضائيات أرسلت لنا كتب الشكر، بصراحة كلجنة خاصة بالعمل تعاملنا بذكاء وبدأنا بدراسة

■ تراجع ونجاح المسرح مسؤولية المجلس الوطني
■ «جنون البشر» لم تكن طموحي وقدمتها للمشاركة فقط
■ مسرحنا أصبح طفلاً يحبو
■ المسرح العالمي تلفزيونياً مشروعنا الهادف والجاد

الفن الرخيص وغير الهادف حرام ولا يجوز

المناخ غير الصحي أبعدني عن برامج المنوعات

من مسرحية «علي جناح التبريزي»



«عزوبي السالمية» مع عبدالحسين ومحمد المنصور

العديد من الطروحات.

● كيف تنظرين إلى الدراما المحلية؟

- إنها محاصرة ، على وزارة الإعلام دعم العمل الكويتي، اليوم المعادلات مختلفة والفضائيات كثيرة، علينا أن ندرك أن الدراما الكويتية مطلوبة من قبل الفضائيات العربية ولا أدري لماذا لا تعي وزارة الإعلام هذه الحقيقة وهذا الدور السياسي والاقتصادي المهم.

القطاع الاقتصادي الفني في مصر أصبح الدخل الثاني بعد السياحة بعد ما نظم، ومن الآن يعملون لرمضان القادم، نحن في الكويت وتحديداً في الاعلام يجب أن نكون عقلية تفكر «صح»، تضع الخطوط الاستراتيجية لسنة كاملة، لدينا الكوادر الجيدة والعناصر اللازمة لنجاح أي عمل من الفن البسيط إلى النجم الكبير، فقط نشكل لجانا ومن دون فائدة، المطلوب التفاعل والفعل.

● في السابق كنت تقدمين البرامج المنوعة لماذا ابتعدت اليوم عن هذه التجربة الجميلة؟

- المناخ اليوم غير صحي، سابقاً قدمت العديد من البرامج وحاورت أكثر من شخصية ومنها المطربة الكبيرة صباح والقدير زكي طليمات وأول عمل قدمته عام ١٩٦٨ مع الزميل عبدالرحمن النجار، ولتقديم البرنامج الحواري أعتقد التنفيذ هو العقبة وليس النص والفكرة.

● هل يستطيع الفن تغير المجتمع؟

- بالتأكيد يستطيع الفن ككل تغير المجتمع، فجهود الجميع وقناعة المسؤولين بالتعامل مع الفنانين توصلنا إلى بر الأمان، والفن غير طاريء ويعمل به كرسالة في كل العالم، التغير بواسطة الفن ليس بدعة، العالم المتحضر يعتمد على الفن في نشر قضية أو رسالة معينة، المهم كيف تستغله وتكون أدواته.

خلال الحرب الفيتنامية خرجت أميركا بأفلام تلمع صورتها ومع مرور الزمن بانت الحقائق مع أنهم حاولوا بأفلامهم تغيير الحقائق، إذن الإعلام هو أداة العصر، وهو السلطة الفعالة، صحيح الصحافة السلطة الرابعة، ولكن الفن سلطة غير معلنة لكنه فاعل جداً جداً، الفن هو التاريخ.

● ماذا عن تسجيل التاريخ الكويتي فنيا؟

- التاريخ الكويتي لم يخدم بشكل مطلوب فنياً، المفروض الإكثار من الأعمال التي تتكلم عن كفاح الإنسان الكويتي قبل النفط وبعده، ورسم معالم الشخصيات التي ساهمت بصناعة المجتمع الكويتي سياسياً واجتماعياً وفكرياً أمثال المغفور له الشيخ عبدالله السالم صانع النهضة الكويتية، لماذا لا يعمل له فيلم بمستوى راق وكبير، وكذلك أحمد البشر الرومي المؤرخ الكويتي، ويوسف بن عيسى القناعي وعبدالعزيز الرشيد، وشخصيات كثيرة كثيرة لابد من إلقاء الضوء على تجربتها حفاظا على مصداقية التاريخ.

أما ما حدث من جراء الغزو العراقي. للأسف لم يوظف توظيفاً صحيحاً في الأعمال التي قدمت، المفروض تقديم جوانب المقاومة والشهداء، والمجتمع الكويتي الرافض للغزو داخلياً وخارجياً، قصص حصلت لا تخطر على البال، وإبراز دور المرأة في الاحتلال وصمودها.

صحيح قدمنا بعض الأعمال الإذاعية والمسرحية ولكن هذا لا يكفي، المفروض أن تتبنى الدولة مشاريع لا بل سلسلة من الأعمال الدرامية الهادفة عن هذا الموضوع.

أسامة أنور عكاشة الكاتب المصري الشهير، أغلب أعماله نجحت بسبب تركيزه ومحاكاته للثورة وللتاريخ المصري في فترة معينة.

التاريخ لا ينضب بل يساعد على ابتكار اللغة الإبداعية، وهنا أسأل الفنانين والمسؤولين في الكويت بعد ٥٠ سنة ماذا سنقدم من وثائق مرئية إلى أولادنا وشبابنا، وكيف سنقدم الحدث؟!

■ أهداف اللجان أسأل عنها المسؤولين

■ مسارحنا الأهلية غير فاعلة ولا دور لها اليوم

■ تجاربنا الفنية السابقة كانت أشمل وأفضل

■ دور المرأة في أي عمل فني تكملة عدد

بطاقة شخصية

الاسم: سعاد عبد الله السالم.

مواليد: العام ١٩٥٠.

المؤهل العلمي: بكالوريس تمثيل وإخراج من المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت.

الحالة الاجتماعية: متزوجة ولها ٣ أبناء.

بطاقة فنية

- عضو في الهيئة العالمية للمسرح.

- حصلت على جائزة أحسن ممثلة أكثر من مرة عن الأعمال التالية:

● «لم تكن أمنيتي» من مهرجان الخليج الثالث.

● «الرماد» من مهرجان الخليج الثاني.

● «بساط الفقر» من مهرجان الخليج الأول.

● «وسمية تخرج من البحر» من مهرجان القاهرة الرابع للتلفزيون.

- كرمت في أيام قرطاج المسرحي الرابع العام ١٩٨٩.

- باشرت العمل العام ١٩٦٤ من خلال المسرح الكويتي مع الرائد محمد النشمي.

- العام ١٩٦٣ قدمتها إلى التلفزيون السيدة دلال البشر.

- شاركت مع الراحل صقر الرشود بالعديد من الأعمال داخل وخارج الكويت، ونالت العديد من الجوائز عنها.

- شاركت كعضو في العديد من لجان التحكيم.

- كانت رئيسة لجنة التحكيم في مهرجان الشارقة المسرحي العام ١٩٩٩.

- مثلت الكويت في المهرجان العالمي للمسرح في كوريا العام ١٩٩٨.

- قدمت الكثير من أعمال المنوعات منذ إنشاء تلفزيون الكويت، ومنها:

● مسابقات رمضان.

● إسكتش شهر العسل.

● إسكتش مداعبات.

● المطرب القديم.

● مع الكلمة والنغم والحوار.

- قدمت الكثير من المسلسلات التلفزيونية وآخرها كان «الإسكافي».

الفن والأدب لم يخدما التاريخ الكويتي

المسرح العربي واقع الحال وآفاق المستقبل

شارك فيه
من القاهرة:
حلمي النمنم
بيروت:
جهاد فاضل
الكويت
عبدالمحسن الشمري
ومراسلو
«جريدة الفنون»
في سوريا
والبحرين
والمغرب

بين الواقع والمأمول بون شاسع . هكذا أجمع المسرحيون العرب، فالكساد حل بالجميع.. وسطوة التجاري والتافه طغت على كل ما هو جاد، والحنين إلى الماضي بات نواحاً لا يمل من ترديده !

«حاضر المسرح ومستقبله».. محاولة للعودة مجدداً إلى الحوار مع الذات، إلى فتح النوافذ لإعادة النظر «أين نقف» و«إلى أين نسير». وها نحن نبدأ الخطوة الأولى باستعراض آراء وملاحظات أهل المسرح العربي. نستمع إليهم ويستمع كل منهم للآخر. لعلها تكون بداية لطريق نعد بأن نستكمله.

في هذا الحوار البداية، والأقرب إلى «الفضفضة المسرحية»، يشاركنا مسرحيون بارزون من أرجاء الوطن... من مصر وسوريا والعراق ولبنان والكويت والأردن والبحرين، يبوح كل منهم بآلامه ويعبر عن آماله... فلنستمع إليهم.

قوانين السوق لا تنطبق على المسرح

سميحة أيوب

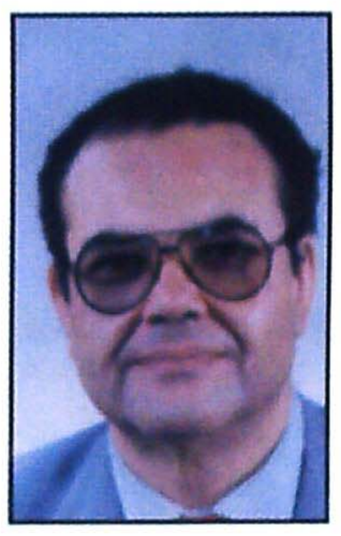
مصر

لأنني أحب المسرح أكثر من نفسي فلا أستطيع الآن أن أختار كلمات منمقة تخفف من حدة الواقع المرير، وتجعلنا نتقبل مراراته بمرور الوقت، لذلك فإنني أعترف لكم أنه لو ظلت الأمور على ما هي عليه الآن فلن يكون هناك مستقبل للمسرح.

البداية الحقيقية في رأيي هي أن يغير المسرحيون أنفسهم وأفكارهم التي أدت إلى هذه الكارثة، فالذين تصوروا أن الجمهور «عاوز كده» وتعاملوا مع المسرح بقوانين السوق وحولوا فنهم إلى سلعة تباع في الأسواق لمن يدفع أكثر ابتذلوا أنفسهم وتحولوا إلى مسخ، دون أن يدركوا أن التاريخ لن يرحمهم.

أعترف أن أزمتنا «أزمة أدمغة» والسؤال هو كيف يفكر المسرحيون؟

هذه هي البداية الصحيحة لأن يدرك المسرحيون دورهم الحقيقي في تثقيف الجمهور والارتقاء بوعيه والتعبير عن همومهم وأحلامهم. ويبقى دور الدولة في دعم المسرح الجاد بتوفير الميزانيات ودور العرض، وإن كنت لا أفضل أن أعلق الأزمة على «شماعة» نقص الميزانيات، لأن المسرح الجاد يمكن أن يقدم في الشوارع والحارات والمدارس، فالأزمة كما قلت أزمة الذين يعملون في المسرح، هؤلاء عليهم الدور الأساسي في الارتقاء بالمسرح ودفعه إلى الأمام.



المسرح مفلس ومسف وانتهى عصر الإبداع

د. محمد عناني

مصر

«الإفلاس» هو أفضل توصيف لحال المسرح اليوم، ولا أستثني المسرح التجاري من هذا التوصيف لأن صيغة المسارح الصيفية القائمة على «الهلس والإضحاك تعني أنه قد نضب المعين، واستنفذنا كل إمكانيات الإضحاك والإسفاف والهزل، حتى فرغت جعبتها تماما، وبتنا نكرر أنفسنا بطريقة مزرية.. وتوسلنا بأسفل وأحط الحيل المسرحية الممكنة لإضحاك الجماهير، واستنفذنا كل أساليب السطو والسرقة من الغرب وسرقنا كل ما نستطيع منهم، ولم يعد هناك مجال للإبداع، فقد وصلنا إلى القاع.

والمشكلة الإضافية لم تعد فقط فيما يراه الجمهور وإنما كيف يصل إليه، من حيث الموقع والمكان.. المسرح الموجود بالعتبة يقع وسط تلال من الهدم والردم والضجيج وصخب الباعة بميدان العتبة وكذلك مسرح الطليعة.. أما مسرح «السلام» الموجود في شارع «القصر العيني» فهو أصلا ليس مكانا مسرحيا.. ولم تعد توجه منطقة مسارح كما كان شارع عماد الدين سابقا!!.

أما المسارح العشوائية والتي نشأت على النيل فقد أزيلت تماما وبأمر من محافظ القاهرة، مثل مسرح «مينوش» وغيره. مسرح محمد فريد ضاع إلى الأبد وكذلك مسرح السامر. باختصار هناك تقلص وانكماش في أماكن العرض. يبقى مسرح «الهناجر» وهو في النهاية مسرح تجريبي، ولا يوجد مسرح حقيقي تقدم عليه الدراما.

والمشكلة الأهم هي ما يمكن تسميته «إفلاس التأليف» فهل من المعقول عدم وجود مئة مؤلف مسرحي في أي بلد متحضر؟ فهل نحن أعداء النجاح، وإذا وجدنا مؤلف صاعد لا نأخذ بيده ولا نشجعه حتى نصيبه بالإحباط ونقتله.

ونحن أيضا شعب بلا ذاكرة مسرحية وحين اتجهنا إلى الماضي أحدثنا ما يقترب من الصحوة، فقد أعدنا اكتشاف توفيق الحكيم ومسرحية «رصاصة في القلب»، قدمها على الحجار وأنغام هذا الصيف، ولكن ماذا عن باقي أعمال الحكيم وأعمال نجيب الريحاني وسعد الدين وهبة وغيرهم؟!! كل هذا في طي النسيان والتجاهل.

أي أننا لا نحترم الماضي بالإضافة إلى أننا لا نشجع المستقبل.. بعض المسرحيات لكبار الكتاب «مركونة» في انتظار العرض، وهناك مسرحيات للكاتب «ألفريد فرج» لا تجد من يخرجها، وإذا كان هذا يحدث لألفريد فرج فما بالنا بكاتب شاب؟!!.

وأقترح أن نعمل بالمثل الانجليزي «إن لم تستطع أن تهزمهم فانضم إليهم.. وحاليا هزم التليفزيون الكثيرين وسرق الجمهور من المسرحيين، و لذا على المسرحيين أن يعرضوا أعمالهم عبر التليفزيون بأن يدخل هذا الجهاز شريكا في الإنتاج والتكاليف أو أي أسلوب آخر يتيح للمسرحية أن تعرض عبر الشاشة الصغيرة كما فعل ويفعل محمد صبحي.

وإذا كان ذلك حال المسرح في الحاضر، فإن المستقبل يختلف كثيرا إلا إذا اهتم أحدهم على مستوى البرلمان بحال المسرح، ويقدمه باعتباره وسيلة من وسائل التنمية الثقافية وليس أداة لكسب المال، لأنه لن يكون كذلك، يمكن أن ننفق على بناء مسرح عدة ملايين، ونحن على يقين أن العائد المادي سيكون محدودا، والمشكلة أن الانفاق ضعيف على المسرح، فميزانية مسرح الدولة ١٥ مليون جنيه (مصري) في السنة، منها حوالي ١٠ مليون تذهب مرتبات للعاملين، والباقي وهو محدود ينفق على المسرح.

وأحذر أن تمتد يد الخصخصة إلى الثقافة عموما ومنها المسرح، فنحن نعيش في بلاد لا تزال الأمية متفشية فيها، ولا يصح أن نقارن أنفسنا هنا بحال فرنسا أو انجلترا. وإذا خصخصت الثقافة خسرنا الإنسان لذلك أدعو الدولة إلى تبني مشروع على غرار مشروع «القراءة للجميع» وتسميته «المسرح للجميع» بحيث يكون لجميع المسرحيين وليس لمحمد صبحي فقط، والمسرح للجميع عليه أن يتيح الفرصة للفرق الصغيرة وشباب المسرحيين أن يعرضوا أعمالهم، ونخفض سعر التذكرة من ١٥٠ جنيها أو ٢٠٠ جنيها إلى عشرة جنيهات فقط ونخلص الحياة المسرحية من البيروقراطية الوظيفية.

لا توجد أزمة مسرح... فالمسرح لا وجود له

ممدوح عدوان

سوريا

في بريطانيا أزمة متعلقة بالمسرح. المخرجون صاروا يصرون على ظهور بعض الممثلات عاريات على الخشبة. وفي النصوص التي تُعرض كم هائل من البذاءة، مما دفع بالملكة إلى مغادرة أحد العروض هذا العام لأن ما يقال فيها لا يليق بملكة بريطانية محتشمة أن تسمعه.

وليس للأمر هنا علاقة بموجة الستينيات التي قدمت عروضا كان فيها الممثلون كلهم عراة (كما في عرض «هير» الشهير). فالأمر ليس إحتجاجياً ولا ثوريا.

المسألة مرتبطة بأزمة المسرح الذي لم يعد يجتذب الجمهور. وهذه الأزمة، إذا كانت تقتضي البحث عن حلول متعلقة بأجساد الممثلات في بلد مثل بريطانيا، فإنها تتجلى عندنا (أقصد في الوطن العربي) في الانصراف نهائيا عن المسرح من قبل الجمهور والممثلين والمخرجين والكتاب على حد سواء، والذهاب إلى التلفزيون والمحطات الفضائية.

ولنا أن ننتبه باهتمام إلى نجم مثل دريد لحام قدمه المسرح نجما عربيا متألقا في السبعينيات والثمانينيات، وبمعية كاتب من وزن محمد الماغوط، ينصرف إلى التلفزيون في التسعينيات في محاولة يائسة لاستعادة أمجاد الشخصية التلفزيونية التي نشرها في أنحاء الوطن العربي كافة ، وهي شخصية غوار الطوشي. وراح في محاولته ينتقل من فشل إلى فشل مفضلا ذلك على الارتباك الذي يمثله المسرح، ومتذرعا بالقول إنه قد اعتزل هذا المسرح نهائيا. وذلك بعد انفصام شراكته مع الماغوط لأسباب ليس هنا مجال بحثها. ولكنه لم يعتزل إلا بعد محاولة تقديم عرض كتبه هو. ولم تستطع القفشات السياسية التي طعمه بها أن تنقذه.

وحتى العروض التي قدمها مع الماغوط لا أرى أنها تندرج ضمن تصنيفات المسرح الجادة، إذا أخذنا المعايير المسرحية بعين الاعتبار (ودون أن يعني قولي هذا أن الكوميديا ليست مسرحا جادا). بل ترتبط المعايير بأصول الدراما، وليست بقدرة العرض على الإضحاك أو استدرار الدموع.

وباستعراض بسيط لما تقدمه المسارح العربية، وفي المحاولات المجدية لإقامة مهرجانات مسرحية كان لها تألقها في الستينيات والسبعينيات، نلمس لمس اليد احتضار الظاهرة المسرحية في حياتنا العربية.

في دمشق معهد مسرحي اسمه «المعهد العالي للفنون المسرحية»، يخرج كل عام ما يقرب من عشر شبان وشابات يرفدون تجمع الممثلين في البلد. ولكن التلفزيون يتلقفهم حتى قبل التخرج. ولا يقدمون للمسرح إلا العروض التي اضطروا إليها أيام الدراسة. والذين يظلون من بينهم متعلقين بالمسرح، وهم قلة نادرة، إنما يفعلون ذلك لأن المخرجين التلفزيونيين لم يقبلوهم أو لم ينتبهوا لهم. وهم بهذا يدارون إحساسا بالفشل والخيبة بحجة التعلق بالتخصص الذي درسوه.

ليس تفسير الأمر مرتبطا بجاذبية التلفزيون وحدها. والجاذبية متعددة الومضات. منها المردود المالي الذي لا يقاس بفقر مردود المسرح. ومنها الشهرة التي يؤمنها التلفزيون. (قال لي أحد المسؤولين في سورية وهو يضغط علي لكتابة «سفر برلك» للتلفزيون أمام إصراري على كتابتها مسرحية (في ليلة واحدة سيشاهد عملك التلفزيوني الملايين... بينما لن يشاهدك الآلاف في المسرح إذا عرضت سنة كاملة).

وقد نستطيع أن نضيف الكسل إلى ذلك. فالعمل في التلفزيون يتم دون جهود حقيقية. يُرسَل النص إلى الممثل في بيته. وفي كثير من الأحيان لا يُرسَل العمل كله. بل الصفحات التي فيها دوره وحدها وبالتالي فهو لا يعرف الكثير عن علاقة الشخصية التي سيمثلها ببقية الشخصيات أو بالعمل كله.

ويتم التنفيذ. هو تنفيذ فعلا وليس حتى أداء تمثيليا. دون تدريبات. يقوم الطرف الإنتاجي بإبلاغ الممثل عن مواعيد تصوير لقطاته. ويأتي وهو لا يعرف، في كثير من الأحيان، من هم الممثلون الذين معه في المشهد.

(لابد أن ينطوي هذا على فضح لتبجحات الكثير من الممثلين الذين يدعون أنهم ينتقون أدوارهم أو يرفضون أدوارا لا تلائمهم).

يقول لك المخرجون: نحن لا نتعب أنفسنا مع الممثل، نحن لسنا مدرسة، نحن نتعامل مع ممثلين محترفين يعرفون شغلهم.

لابد أن يقارن المرء هذا الاستسهال بالجهود التي يبذلها المخرج المسرحي في التدريبات على العرض. والتي قد تستمر شهورا عدة. ونضيف مسألة الجهد والحضور اليوميين للممثل المسرحي على الخشبة مقارنة بانتهاء علاقة الممثل التلفزيوني بالعمل فور انتهاء التصوير، وحتى لو عرض العمل أكثر من مرة.

ويصل بعض المخرجين، من أمثال نجدت أنزور، إلى حد الاستهتار بالنص. فهو يصور ولا يخرج ولذلك يكون العمل الناتج استعراضا للقطات قد تكون جميلة، ولكن لا وظيفة درامية لها. فيطلب المخرج من الممثلين القيام ببعض الحركات الملائمة للقطة دون اهتمام حقيقي بما يقوم به أو بما يفعله وبمدى انسجامه مع إيقاع العمل الدرامي أو مضمون المشهد ذاته.

يذكر ذلك طبعا باستعراض المخرجين المسرحيين «التجريبيين» الذين فهموا التجريب في المسرح حركات شكلانية وبهلوانية لا علاقة لها بروح العرض أو النص.

وهنا نضع يدنا على أول الإشكالات التي واجهها المسرح قبل الوصول إلى جاذبية التلفزيون المادية والمعنوية.

فقد أدى الفهم الخاطئ للتجريب أو التجديد المسرحي إلى إبعاد المسرح عن جمهوره وإبعاد الجمهور عن المسرح نهائيا. وكان الأمر ينطوي على على مفارقة تنطلق من تقليد الآخر (الغربي) حتى في التجريب.

وكان رأيي دائما، أن المسرحي الغربي يجرب لكي يتمرد على تراث مسرحي يمتد إلى المسرح اليوناني. ويتمرد على مفهوم العلبة المسرحية (الإيطالية). ويبحث عن التغريب وكسر حاجز الإيهام، وتحطيم مفهوم الجدار الرابع وما إلى ذلك. وهو شبيه بالتجديد الذي قمنا به في الشعر، حيث خرجنا على تراث شعري يمتد إلى الجاهلية، بينما المفروض أن المسرحي العربي يجرب (أو يجب أن يجرب)، لكي يمد للظاهرة المسرحية الوافدة إلينا جذورا في البيئة العربية التي لم تكن تعرف هذه الظاهرة. وحتى لو خرج علينا الباحثون بظواهر مسرحية أو شبه مسرحية في تراثنا فهي ليست بالظواهر الحية التي تفعل، وتستمر في فعلها في حياتنا الثقافية أو العامة. وهذا يحتاج إلى حديث خاص وبحث مستقل. ولكن كانت النتيجة أن أهمل النص لمصلحة الاستعراض. وأهملت الفرجة والمتعة لمصلحة الغرابة المفتعلة. وبدأت موجة التوليف تحل محل التأليف. وصارت العروض المسرحية مونتاجا لمشاهد من مسرحيات متنوعة أو ارتجالا لمشاهد لا علاقة لها بالدراما. حتى أن بعض المخرجين (وليد قوتلي عندنا مثلا) وصل إلى حد الإلغاء الكامل للنص المسرحي، وتقديم عرض يعتمد على الحركات وحدها، وسمى عروضه «المسرح الحركي». وللعلم هذا شيء غير المسرح الإيمائي.

ولكن الأمر انعكس حتى على الكتاب. إن إهمال النص المسرحي، وادعاء وجود أزمة نص، والقول بموت النص أو موت المؤلف والكاتب قد أوصل الكتاب إلى عزلة قاتلة. سيقول الكاتب: لماذا أكتب إذا كان المخرج لن يتقيد بنصي؟ ودخل في وهم بعض الكتاب أمام تلك الموجة أن التأليف المسرحي يقتضي التفكير في هذه التحركات الشكلانية، بحيث تصبح جزءا من نسيج النص. مع أن المخرج له الحق في اجتهاداته الشكلانية، وبالتالي أن لا يتقيد بتوجيهات المؤلف المتعلقة بالحركة. مما يجعل حتى محاولة الكاتب لأن يجاري هذا التوجه الاستعراضي الشكلاني غير مجدية.

لقد وصل الأمر إلى حد التفكير في أن النص المسرحي يكتب للقراءة فقط، أما ما يقدم على المنصة فهو شيء آخر.

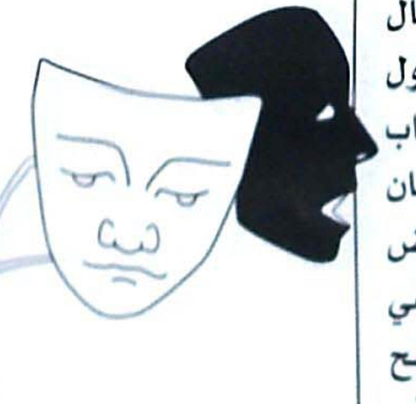
موجة المخرجين الشكلانيين هذه كانت لها نقطة انطلاق خاطئة أخرى (غير الهدف من التجريب)، وهي أن النص المسرحي موجود لكي يتلاءم مع الشكل المسبق الموجود في ذهن المخرج. وإذا لم يتلاءم يتم قسره على ذلك بالشطب والإضافات من نصوص أخرى أو من كتب أخرى غير مسرحية أحيانا.

وانطلاق المخرج من هذا الموقف الشكلاني المسبق هو الذي يجعله يحس فعلا بوجود أزمة نص. فالكتاب المسرحيون في بلده وفي العالم كله لا يعرفون أي شكل يفكر فيه اليوم أو غدا. ولذلك فإنه لن يجد نصا مفصلا على مقاييس الفكرة التي طرأت على باله. وعدم توافر هذا النص يدفعه إلى اختيار مشهد من تشيخوف وآخر من شكسبير وثالث من قصة قصيرة ورابع من قصيدة، وخامس من بيرانديلو لكي يتم توليف العرض. وكان التساؤل المشروع هو: هل أي من هؤلاء كلهم لم يستطع كتابة مسرحية متكاملة لائقة بهذا المخرج؟ أم أنه يبحث عن شيء آخر غير موجود فعلا؟

كان المفروض أن المخرج يتناول نصا مسرحيا تكتمل فيه الشروط الدرامية، ثم يتصارع المخرج معه لكي يخرج منه (من النص ذاته) بشكل للعرض. وكنت أقول من قبيل التنكيت: هل نقص القدم على مقاس الحذاء؟ أم نقص الحذاء على مقاس القدم؟

هي موجة عبرت حياتنا المسرحية لكنها ساعدت في حفر قبر المسرح أو إصابته بفقدان المناعة والقدرة على مقاومة الظروف المعارضة، سواء كانت تلفزيونية أو غير ذلك من الأسباب.

الفن المطلوب هو الذي يستجيب لرغبات المشاهد الجديد ويبحث عن الذات وليس عن الجماعة أو عن المجتمع



المسرح العربي حقق مكاسب عدة وهناك مسرحيون يعملون للنهوض به

على المسرح العربي أن يناضل كي يستعيد تلك الصلة السحرية القديمة بين الإنسان والمسرح

خائف على المسرح من وسائل الإعلام

الياس الرحباني

لبنان

من البداية سلكنا نحن الرحابنة مسلك المسرح الغنائي وبذلك اختلف مسرحنا عن المسرح الآخر المعروف. لقد انفردنا بما لم يستطع أي مسرح آخر أن يحققه. وقد كان الناقد المسرحي المصري الكبير الدكتور علي الراعي يقول إن المسرح الرحباني هو إحدى الظواهر المسرحية والفنية والثقافية المهمة في النصف الثاني من القرن العشرين. وفي اعتقادي أن هذا المسرح الرحباني قام على أسباب موجبة كثيرة مازالت قائمة إلى اليوم. فهو مسرح يخاطب العقل والروح والوجدان في الإنسان. وفيه كل القواعد المسرحية التي تتطلبها الشروط الكلاسيكية للمسرح. ومن الظلم اعتباره مسرحا سطحيا ففيه من الفكر والمعالجات الإنسانية والاجتماعية ما يوجد في أي مسرح جاد آخر، ولكن فيه ما يؤلف مباهج للروح والقلب، وهو ما يفتقده المشاهد في مسارح أخرى.عمل المسرح الرحباني بمنطق العقل البشري وهو منطق يفترض أن موزار أو تشيكوفسكي يخاطبه لا أي موسيقي آخر ارتجل نفسه أو ارتجلته ظروف عابرة أو صفحات ثقافية.

وقد افترضنا دائما، أنا والرحابنة الآخرين ممن عملوا في المسرح الغنائي وعددنا يصل الآن إلى التسعة، أن المسرحي لا يجوز أن يتفلسف ويبشر، على طريقة المتفلسفة والدعاة والمبشرين. فالمسرحي الناجح هو الذي لا يكون مباشرا، كما إنه الذي يبث فكره في ثنايا نصه دون افتعال أو اصطناع. والمسرحي الناجح هو المسرحي المفهوم من الناس، والقريب من قضاياهم.

وقد اتسع العاملون في مسرحنا ليؤلفوا أحيانا فريقا يقرب عدده من المئة. ودعني أدافع عن ضرورة أن يكون المسرحي حريصا على إقبال الجمهور على مسرحه، لا أن ينهج نهج التجريبية للتجريبية.

ومن البداية كان رفضنا ضمنيا لظاهرة «مسرح الجيب» الذي هو كاسمه، مسرح لا يحضره سوى خمسين متفرجا أو مئة على الأكثر. وكان همنا دائما هو التواصل الدائم مع الجمهور العريض. ولأننا خاطبنا المواطن العربي العادي، وتعاملنا معه بصدق، وأخذنا موضوعاتنا من وحي معاناته وأشواقه وطموحاته، فقد ظل مسرحنا دائما ذكرى جميلة عند الناس، سواء في بلدنا لبنان أو في أي بلد آخر وصل إليه المسرح الرحباني.

ثمة مشاكل كثيرة في واقع المسرح العربي في الوقت الحالي منها النص وهل يكون عربيا أم يكون أجنبيا، ومنها السيناريو ومنها إعداد الممثل والمخرج إلى غير ذلك من المشاكل التي يفصح عنها المسرحيون العرب بين وقت وآخر.

وإذا كان لي أن أدعو إلى أمر يتعلق بحاضر المسرح العربي ومستقبله، فهو ضرورة أن يتثقف المسرحي العربي وأن يطلع على التيارات الحديثة السائدة في العالم، لا ليقلدها أو يمسخها، بل لينتفع ببعض تقنياتها وليعرف الذي يدور في عالم المسرح في العالم الخارجي، فإذا أمكنه أن يطلع على ذلك، قام بتلك المقارنة الخلاقة التي قد تؤدي به إلى قناعات مختلفة عما كان لديه. ولعل من أخطر الأمراض التي يمكن أن يصاب بها أي مسرح في العالم، هو تقوقعه على ذاته، وعدم تفاعله مع المسارح الأخرى. فالتفاعل مع المسرح الآخر فضيلة جديرة بكل من يعمل في عالم المسرح أن يتمتع بها، خاصة وأننا نشهد، شئنا أم أبينا الاعتراف، ضمورا في إقبال الناس على المسرح.. وهذا الضمور يتضح ويشتد مع الوقت. فالمسرح ، عندنا وعند سوانا، ينحسر نفوذه في الحياة الاجتماعية في كل مكان. فما كان يؤلف تقليدا في حياة الكثيرين في العالم، وبخاصة لدى الطبقة البورجوازية، بدأ يتهاتر ليتحول حضور المسرح إلى ترف أو كالترف.

لقد سرقت وسائل الإعلام الحديثة المعروفة، وفي طليعتها التلفزيون، الكثير من ألق المسرح وسحره المعروف. بات الكثير من المشاهدين يفضلون الجلوس على أريكة مريحة في صالون المنزل، أو في غرفة النوم ليشاهدوا هذا الفيلم أو هذا البرنامج، على الذهاب، في زحمة السير والناس، إلى مسرحية قد يكون فيها ما يعجب ويسلي، وقد لا يكون، ناهيك عن مشاغل الحياة اليومية المعاصرة التي يزداد ضغطها في حياة الناس، والتي لا تدع الإنسان للإقبال على المسرح الذي يعاني هو بدوره من مشاكل كثيرة.

وبصراحة يمكنني أن أقول إنني خائف على المسرح من وسائل الإعلام الكثيرة الأخرى التي تجتاح المسرح كما تجتاح وسائل وأدوات كثيرة رافقت الإنسان منذ عصور سحيقة، وتضطر في الوقت الراهن لتتوارى وتسحب نفسها في حمى العولمة. من أجل ذلك يتعين على المسرحي أن يشحذ نفسه لمواجهة تحديات كثيرة أشرنا إلى بعضها فيما تقدم، فيعمد إلى مراجعة قناعاته وإلى إجراء تلك المقارنة العلمية والموضوعية المطلوبة بين المسرح الذي يعمل فيه والمسارح الأخرى في العالم المعاصر. وعليه أولا وأخيرا أن يزاوج بين المتعة والفائدة في مسرحه، وأن يناضل كي يستعيد تلك الصلة السحرية القديمة بين الإنسان والمسرح، وهي صلة تتهددها أخطار كثيرة، وأن يؤمن بأن الجمهور يحتاج إلى ما يخاطب عقله وحسه قبل كل شيء، لا إلى تلك البدع والهرطقات التي جعلت الكثيرين ينفرون من المسرح.

وهنا نصل إلى أسباب أخرى لابد من التطرق إليها ونحن نناقش هذا الموضوع. إن إيقاع العصر في العلاقة مع الثقافة قد خلق نوعا من التثقف المنزلي. فعبد أن قامت الرواية، مع ظهور الطباعة، بتكريس مسألة التثقف الفردي المعزول (أن تأخذ رواية وتقرأها وأنت وحيد في بيتك)، جاءت المعطيات العصرية الجديدة لكي تكرس هذا المثقف المعزول. أمامه على الشاشة، وهو مرتاح في منزله، يتم تقديم الأخبار والريبورتاجات والأفلام والمسرحيات والندوات والمناقشات. إنه غير مضطر بعد الآن إلى مغادرة منزله والخروج إلى الحياة العامة ومواجهة مشكلة المواصلات ومتاعبها ونفقاتها، ولا مواجهة العالم الخارجي ذاته. وبعد ذلك جاء الإنترنت، وواجه العالم كله أزمة الكتابة، وصار السؤال عن مستقبل هذا الكتاب جديا، وتم ضرب تجارة الموسوعات نهائيا. ولم تعد في حاجة إلى شراء موسوعة وتأمين مكان لها في بيتك ما دامت يمكن أن تتوافر لك على قرص صغير، لا يعادل حجمه ثلاث صفحات من أي كتاب.

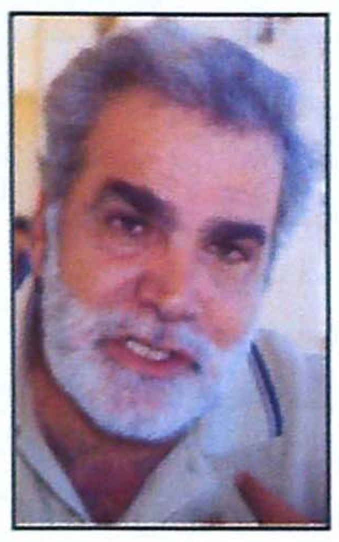
هذا الوضع جعل الكثيرين يرون إمكان الاستغناء عن الفنيات الخاصة بالمسرح. ما يقدمه التلفزيون كاف، وما يقدمه الكمبيوتر والإنترنت يغني عن البحث عن متعة العين وحرارة الحضور في جو المسرحية والمسرح.

وليست الأزمة ناتجا حضاريا محضا، بل هي أيضا ناتج من نواتج التخلف في الوقت ذاته، فالتخطيط في معظم البلدان، التي هي مثل بلداننا، يضع الثقافة في آخر أولويات اهتمامه. السياسة ومتطلباتها هي في المقام الأول، والإعلام هو الذي يرتبط بالسياسة وليس الثقافة، والمسرح منها طبعا، كما يرى المخططون. ولا تفكر الحكومات في الشؤون الأخرى، ومن بينها الشأن الثقافي، إلا على أساس المادة الترفيهية. فالحكومة تتعامل مع شعبها كما يتعامل المسرح التجاري مع الحركة السياحية. إنها لا تريد إلا ما يسلي. أما ما يقول شيئا، أي شيء، فهو مشكوك فيه ومتعب، والاستغناء عنه أفضل. وهذا التفكير ينتقل من السياسي إلى الاقتصادي والاجتماعي. ففي بلدان العالم ترى أن أحد الأغنياء هو الذي يمول، أو يشارك في تمويل، عرض مسرحي أو فرقة مسرحية. والاشتراك الدائم مع فرقة مسرحية، دعما لها، هو أحد الأسس التي تقوم عليها الفرق المسرحية. كما أن إعانات الدولة للنشاطات الثقافية، ومن بينها المسرحية، حتى الخاصة منها، هي أهم الدعائم التي تساعد تلك الفرق على الاستمرار في عملها.

فإذا كانت حكوماتنا لا تدعم حتى الفرق التابعة لمؤسساتها الرسمية، فإننا بالتأكيد لا نتوقع من هذه الحكومات أن تدعم فرقا مسرحية خاصة تحاول أن تقدم نشاطا يغني الحياة الثقافية.

وإذا كان الثري العربي يفكر، خارج شغله، في السهرات والمشروبات والنوادي الليلية وحتى السهر مع نجوم السينما والتلفزيون، والغناء للمباهاة والاستعراض، ولا يفكر في شراء بطاقة لعرض مسرحي، أو حضور عرض جاءته إليه بطاقة دعوة، فإننا بالتأكيد لن نتوقع مه أن يقدم دعما لفرقة مسرحية جادة. أمام هذا كله هل سيظل في إمكاننا التحدث عن أزمة المسرح؟ أم أننا سنتساءل بجد عن وجود المسرح ذاته والثقافة الجادة كلها إجمالا؟

المسرح يتأثر بالثقافة، والفرق الأهلية مطالبة بدعم أصحاب المواهب



حتى الآن لا نعرف ألف باء المسرح العربي

رفيق علي أحمد

لبنان

قد لا يكون حديثنا عن المسرح العربي دقيقا أو موضوعيا ان عزلنا هذا الحديث عن مجمل ما يدور في الساحة الثقافية في العالم العربي. ان المشاكل التي يعانيها المسرح العربي هي في ذاتها المشاكل التي يعانيها الشعر العربي والرواية العربية والفن التشكيلي العربي. وهذه الفنون جميعا تتأثر بمجمل الظروف السياسية والاقتصادية التي يعيشها العالم العربي.

من أجل ذلك يرتبط الحديث عن المسرح العربي في واقعه الراهن وكذلك في مستقبله، بهذه الظروف. فالمسرح ليس منعزلا عن الفنون الأخرى، كما أنه ليس منعزلا عن الظروف التي تؤثر فيه سلبا أو إيجابا. وبسبب سيطرة هذه الظروف وتحكمها وقسوتها، وبسبب الحداثة التي لا أفهم لها تعريفا جازما مانعا ودخولنا في عصر العولمة، بات المثقف العربي صورة حديثة للأبكم، فقد هذا المثقف لغته التعبيرية وأدواته، كما فقد علاقته بمجتمعه. فأي تواصل يمكن تسجيله بين هذا المثقف ومجتمعه؟

لكل فن من الفنون خصوصية. الرواية على سبيل المثال نتاج فرد، يستطيع مؤلف هذه الرواية أن يكتب روايته في بيته، أو في مقهى، وكذلك الأمر بالنسبة للشاعر، بالنسبة للفنان التشكيلي، بالنسبة للنحات. لكن على رغم جمع المسرح وتمثله لكل هذه الفنون تقريبا، فالمسرح في النهاية عمل جماعي عمل بحاجة إلى ما نسميه الجماعة. وبشكل أو بآخر، المسرح مواز للحياة المجتمعية التي يعيشها، بمعنى أن هناك مجموعة عليها أن تتفق على فكرة معينة، وتنتج هذا العمل المسرحي. وأخطر من هذا كله فان المسرح بحاجة الى متكلم، الى متلق. عندما لا يكون هناك من يشاهد المسرحية تعطل هذا الفعل، تعطل المسرح، في حين أن منتجي الفنون الأخرى يستطيعون أن يكتبوا لقارئ مفترض بعد سنة أو سنتين أو أكثر.

المثقف العربي اليوم في غربة. في غربة عن وضعه، في غربة عن نفسه. ولذلك فقد وسائل تعبيره، مفرداته. وبات مغربا. نتيجة هذا الوهن الموجود في الجسد العربي، أصبحنا حتى على مستوى الثقافة في حالة استهلاك.المثقف العربي مثقف مستهلك نتيجة هذا الوهن. هو يستقبل أي شيء، يتأثر بأي شيء يرده من الخارج.

خذ القصيدة العربية الحديثة، أنت لا تجد أي خصوصية لهذه القصيدة عن سواها، سواء من ناحية المفردات، أو من ناحية المعاني. أنت تجد الشاعر العربي الحديث يتحدث عن النورس.. وأي نورس؟ إنها غربة في الموقع، في الوطن.

ثم ان هذا الانفتاح العالمي، وهذا الاتصال بالمعلوماتية، توازيه هذه الحالة السياسية الموجودة في العالم العربي. انعدام الحرية إلى حد ما.

عامل آخر هو أن وزارات الثقافة في العالم العربي نتيجة لسياسة معينة أيضا، تأخذ المبدع أو المثقف فتحوله الى موظف. موظف يضطر إلى القيام بوظيفة، بواجب. ابتعد هذا المثقف عن نفسه، فصار يترجم المسرحيات. ينتج مسرحيات شكسبير والمسرح اليوناني والمسرح العبثي حتى يقدم نفسه على أنه يتعامل مع «عمل عالمي». يقدم هذا العمل بحضور وزير الثقافة والمسؤولين الحكوميين الآخرين في الليلة الأولى بطريقة اعلانية رسمية وتكتب عنه الجرائد. ولكن في معزل تام عن الجماعة، عن جمهوره الحقيقي.

لقد غاب المبدع عن جمهوره الحقيقي لأنه لم يكتب نعي هذا الجمهور. نحن نقول مثلا أن الشاعر الجاهلي هو مرآة عصره. هنا نستطيع أن نقول إن الفنان العربي اليوم ليس مرآة عصره. على هذا الفنان أن يكون محفزا لمجتمعه. المسرح هو إحداث انفعال عند المشاهد. هذا الانفعال لا أستطيع أن أوجده عند مشاهدي الا اذا تكلمت عن قضاياه، عن أحاسيسه، عن مشاكله في مجتمعه، وناقشته بطريقة فنية وليس بطريقة مباشرة حتى لا أتحول إلى سياسي وإلى داعية.

هذه الغربة عند المثقف هي نتيجة هذه الظروف السياسية والاقتصادية، ونتيجة هذا النظام المعلوماتي الحديث، ونتيجة غياب الانتاج على كل المستويات. وكل هذا أدى إلى انحسار المسرح.

يضاف إلى ذلك شعورنا بالنقص ازاء المسرحي الغربي. لدينا ما يمكن تسميته «بعقدة المسرح الغربي». والحقيقة التي ينبغي أن تقال هنا هي أنه لم يكن في تراثنا مسرح بالمفهوم الغربي. ولا يمكن أن أكون هنا منغلقا. المثقف الحق هو المثقف المنفتح على كل الثقافات. ولا يمكن لأي مثقف أن ينتج ان لم ينهل من معين. ولكن هذا المثقف يعود ليقدم في النهاية نفسه، وثقافته.

كل مهرجانات المسرح العربي تقوم على شعار يطالب بايجاد مسرح عربي بديل. ودائما أنا أسأل: أين المسرح العربي الحاضر لنوجد له بديلا؟ حتى الساعة لم نتوصل بعد الى ألف باء المسرح العربي. لماذا؟ لأن أكثرنا درس المسرح في الغرب وعاد منه ليقدم المسرح كما درسه. فإذا وجد في المسرح العربي الراهن ضعفا أو وهنا ما ، شعر بأزمة ورغب بالقيام بانقلاب يتمثل في نقل المسرح الغربي كما هو، رغبة منه في مواكبة «العولمة» وما إلى ذلك.. ويا للأسف الشديد غالبا ما يكون النص مقتبسا أو مترجما عن نص أجنبي.. وذلك لأن النصوص المحلية بنظره نصوص بدائية أو غير مقنعة مسرحيا.

أنا أرى أن من الضروري العودة إلى الذات والى الثقة بالنفس. لدينا، سواء في تراثنا أو في حاضرنا، ثروة فكرية علمية قابلة لأن نستفيد منها. وأنا أعتقد أن ثقافة الغرب بنيت على كثير من أسس هذه الثروة. لدينا، في التراث العربي القديم، ثروة معرفية كبرى انتفع بها الغرب في حضارته الحديثة. فما هي المشكلة ان لم يكن عندنا مسرح يشبه المسرح الغربي؟

المسرحيون العرب المعاصرون، شئنا أم أبينا، والى أن يثبت العكس يقلدون المسرح الغربي. وقد أدى هذا التقليد الى غربة مسرحنا عن الواقع العربي ومشاكله الحقيقية، أي الى عدم اضطلاعه بمسؤولياته على النحو الذي يفترض بالمسرح، وفي أي مكان، ان يضطلع به.

ولا يعني هذا ألا ننفتح على تقنيات المسرح في الغرب، أو على تقنيات الغرب. ثمة تقنيات غربية جديرة بأن يستفيد منها مسرحنا العربي، منها التقنيات التي تساعد الممثل على اكتشاف جسده. وهناك تقنيات غربية كثيرة من شأنها تثقيف المؤلف والمخرج وكل العاملين في الحقل المسرحي، ولكن علينا ألا ننسى مسألتين هامتين أولاهما الصدق، وثانيتهما الانغمار في قضايا مجتمعنا.

وقد لا يكون دقيقا قولنا أحيانا: «هذا مسرح عربي وذاك مسرح غير عربي». الحضارات والثقافات اقتربت كثيرا في عصرنا بعضها من بعض، ولكن مازال لكل منها خصوصيتها. فالخصوصية باقية أيضا. أنا شخصيا انطلقت من «الحكواتي» ومن الحكاية الشعبية، ولكني شاركت أيضا في مهرجانات. اطلعت، لهثت وألهث وراء التجارب التي أستطيع أن أستفيد منها. قدمت مسرحا معاصرا بكل تقنيات الغرب المتاحة. اشتغلت على جسدي. مثلت منفردا انطلاقا من روحية الراوي الحكواتي في المقهى. ولكني أخذت هذه العلاقة الخفية بين هذا الراوي والمستمعين. اشتغلت على النص بما يثير أو يستفز ذاكرة هؤلاء المستمعين. النص عندي لا يشبه النص الغربي. ليس هناك من مقدمة وعقدة وحل. حكاياتي مترابطة تنطلق الواحدة من الأخرى، وتقدم حالة معينة لهذه الشخصية أو لتلك لا يوجد عندي بطل في المسرحية. ولكن كل الناس المتفرنجين والمستغربين والعامة يحضرون الى مسرحي ويتابعون. وليس هناك من إحساس بأن هذا مسرح قديم أو مسرح رجعي. نعم يرون امامهم فنانا يقدم عرضا مسرحيا معاصرا بكل التقنيات المعاصرة التي يرونها في أي مسرح آخر، طبعا حسب الامكانات المادية. أنا لست ضد المسرح الغربي ولا يمكن أن يكون أحد ضد هذا المسرح، والا كنا ضد «الآخر».. نحن مع هذا «الآخر» لأننا نتكامل به. ومن هنا علينا أن نأخذ كل التقنيات المتاحة من الغرب: تقنيات

الممثل وتقنيات المخرج وتقنيات النص، ونعود لنقدم أنفسنا نحن.

اذا عرضنا أعمالنا في الغرب فرح بنا أهله، ولكن اذا قلدنا الغربيين فقدنا أصالتنا ولم نحصد سوى الخيبة. فالفرق شاسع إذن بين التقليد والانفتاح.

الحركة المسرحية العربية متعددة الأوجه

وجيه عساف

لبنان

لا نستطيع ان نتحدث عن المسرح ككل. هناك مسارح لا مسرح واحد. هناك مثلا المسرح القومي الذي يتخذ طابعا وطنيا تدعمه الدولة. هذا النوع من المسرح (الذي لم نعرفه في لبنان) لعب في مرحلة من المراحل دورا مهما ولكنه تراجع الآن. ومن الملاحظات السلبية ضده أن الفنان العامل فيه يتحول إلى موظف ينقصه حافز العطاء. وهناك التلفزيون والقطاع الخاص، بشكل عام وقدرتهما على اجتذاب الفنانين لأسباب كثيرة منها الاغراء المادي.

مسرح آخر يتراجع ايضا الآن هو المسرح التجاري الاستهلاكي. كان لهذا المسرح جمالية خاصة ، ومتطلبات فنية في وقت من الاوقات، على الرغم من أن طابعه تجاري وغير فني. ولكن المنافسة واندفاع بعض الفنانين أعطى لهذا الفن في فترة من الفترات اهميه ما سواء في هذا القطر العربي أو في سواه. ولكن فاعليته التجارية قلت اليوم وذلك بسبب كلفته العالية التي تزيد مع الوقت. كما أن جمهوره لم يعد متحمسا له كما كان عليه الأمر في السابق لأسباب منها الأزمة الاقتصادية الضاغطة، ومنها أيضا التلفزيون والفضائيات والدش والكابل والانترنت وكلها توفر متعا وتسليات في المنزل. وهناك المسرح السياسي وهو مسرح أعطى اعمالا جيدة لا يمكن للمؤرخ والباحث ان ينكر اهميتها. واكب هذا المسرح الحركة القومية العربية والأفكار والتيارات الثورية الاخرى، من محلية وعالمية. ولكن هذا المسرح تراجع الآن تراجعا كبيرا مع سقوط الأيديولوجيات السياسية وانصراف الناس عنها. افتقدت هذه الايديولوجيات جاذبيتها السابقة سواء في المسرح أو في سواه. وبذلك انتهى ما دعي بالشعر الملتزم والأدب الملتزم بشكل عام.

ما الذي يبقى؟ لم ينتبه المسرح العربي بالطبع، ومن يحدق في واقعه وما يجول فيه، يجد أن هناك انبعاثا لروح جديدة فيه تتبدى على مستويين. على المستوى الاول: نجد جيلا جديدا من المبدعين ومن المشاهدين الذين يجدون في المسرح حيزا أو إطارا للتعبير الحر عن رغباتهم واذواقهم مع طرح افكار جديدة تماما، سواء في المضمون أو في الشكل. جيل الشباب يحب أن يلتقي في مسرح حول مسرحية جديدة تعبر عنه نظرا لافتقاده مثل هذا التعبير في القطاعات الثقافية والفنية الأخرى سواء في التلفزيون أو في الأعمال الأكاديمية.

على المستوى الثاني، ثمة أمر لافت هو وجود نسبة كبيرة من الشباب، من هواة ومحترفين، يودون انشاء فرق مسرحية في المدارس والجامعات والأندية. لذلك تجد في محترفات المسرح، وفي المهرجانات المسرحية إقبالا كبيرا لدى شريحة واسعة من جيل الشباب. وعندي، إن هذين العاملين سيغيران خريطة المسرح في العالم العربي في الآتية من السنوات.

ينطبق هذا الامر بشكل رئيسي على لبنان، وهوالساحة التي اعرفها جيدا، وفي اعتقادي أنه ينطبق أيضا، ولو بنسب مختلفة على الأقطار العربية الأخرى.

هل يمكن الحديث عن مسرح عربي «أو عن» مسارح عربية؟ هل هناك خصوصية للمسرح في هذا القطر العربي تختلف عن الخصوصية التي لمسرح عربي آخر أو لمسارح عربية أخرى؟ في اعتقادي أن الحدود السياسية والجغرافية لا تأثير لها في الأعمال الفنية. ولذلك تجد تشابها أو تقاربا بين عمل فني لبناني وآخر مصري أو تونسي أو كويتي، أكثر مما تجد أحيانا تقاربا بين عمل فني لبناني وعمل فني لبناني آخر.

ولكننا قد لا نستطيع أن نقول أن هناك مسرحا عربيا بل حركة مسرحية عربية متعددة الأوجه.

أما فكرة تأصيل مسرح عربي، أي البحث عن جذور وأصول تراثية له، فإن هذه الفكرة كانت حافزا مهما في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين وقد أعطت نتائج مهمة في المشرق وفي المغرب. في وقتنا الراهن، ينتقل مركز الاهتمام إلى نقاط وقضايا أخرى. إن مواجهة الثقافة التابعة للعولمة، اذا صح التعبير، أو الإنتاج الغزير للصور والأعمال الفنية ذات الطابع التجاري العالمي، تتطلب مناعة من نوع آخر. الانسان المعاصر ضائع أمام صور تعبر عن العالم وهو يبحث عن صور أخرى تعبر عن الذات. والفن المطلوب هو الذي يستجيب لرغبات المشاهد الجديد ويبحث عن الذات، وليس عن الجماعة أو عن المجتمع. إن إسقاط الذات يفترض استخدام مصطلحات الحياة الراهنة وإعادة صياغتها بلغة شخصية. الشاب اليوم غير مهتم بانتمائه إلى تراث ولا حتى إلى وطن. هو يبحث عن محل للذات لأن الشخص مهمش ومختنق. التراث يتطلب بحرا واسعا من الناس يحضن التعبير. كنا في السبعينيات نتكىء على مفاهيم مثل الشعب والجماهير وما إلى ذلك. هذه المفاهيم لا أقول إنها غير صحيحة فهي صحيحة طبعا، ولكنها لم تعد فاعلة اليوم. اليوم إذا التقى فرد بفرد آخر وتمكن من أن يقيم معه حوارا، فإن هذا يعتبر انجازا مهما بحد ذاته.

هل يبقى المسرح؟ هل يُطوى المسرح؟ أسئلة قد تجد أجوبة مختلفة لدى هذا المسرحي أو ذاك. ولكن دور المسرح في واقعنا الحالي هو في غاية الأهمية بسبب ما أشرنا إليه آنفا. المسرح هو المكان الممتاز للتعبير، ولإبقاء الحيوية في الثقافة، ولو كانت هذه الحيوية محصورة في إطار ضيق. ان العمل الفني أو الثقافي، يعيش اليوم، أو يتنفس، في بؤرة صغيرة، في واحة، على الأصح. واحة وسط صحراء.

إن دور المسرح في وقتنا الراهن هو في منتهى الأهمية. قد يقدم التلفزيون صورا مسلية، أو صورا تعليمية، ولكن هذه الصور صور خالية من الحياة وفورانها المتدفق العفوي. المسرح يمكنه أن يقوم بهذا الدور بواسطة الجيل الجديد من الشباب الذين هم بحاجة إلى مكان خارج البيت. ثم إن هؤلاء الشباب اذا لم يكن بقدرتهم إنشاء تلفزيون فإنهم قادرون على إنشاء مسرح. إن المسرح يستجيب لكوامن ورغبات في النفس لا تتوافر لدى من يزاحمه. فعلى الرغم من التطورات الكبيرة التي حصلت في العالم، نلاحظ أن المتمكن من اللغة المسرحية يستطيع أن يعمل في السينما والتلفزيون دون صعوبة، ولكن العكس لا يصح. فالمتمكن من اللغة السينمائية او التلفزيونية لا يستطيع أن يعمل في المسرح.

يبقى أن نشير بكلمات إلى التجريبية في المسرح، أو إلى مايعرف بالمسرح التجريبي. إن المسرح الجديد هو تلقائيا مسرح تجريبي دون أن يقصد إلى ذلك. ينبغي أن تكون التجريبية صادقة وعلى أساس إنها تعامل إيجابي مع المعطيات. إن كل عمل إبداعي هو من حيث المبدأ تجريبي. ولكن ما ينبغي أن نتجنبه هو الهوس بالتجريب، هو التجريب المصمم عليه مسبقا. فمثل هذا التجريب لاحاجة اليه.

لست متفائلا بالمستقبل... لكني سأستمر بالعمل

نادر عمران

الاردن

المسرح كان ضرورة حضارية، حينما أحس الرواد في المجتمع العربي أهمية أن تكون الفنون إحدى سمات المجتمع الناهض، فأفرد المفكرون العرب في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أبوابا واسعة للأدب والفنون وتحرر المرأة والتحرر الاجتماعي بشكل عام. كان الفن ضرورة تنويرية للمجتمع. وبالرغم من وجود الاستعمار كطرف معادٍ بائن، إلا أن الفنون والآداب سارت في حركة تصاعدية وفي كل المجالات: الشعر، القصة، المسرحية، السينما والموسيقى... الخ وكانت هذه العناصر تشكل جوهر عملية الصراع مع الاستعمار والتخلف العثماني الموروث. اليوم وبعد أن تلاشي وجه الاستعمار المباشر، ظهرت لنا أطراف عديدة معادية لحركة الصعود والتقدم، فباتت الفنون والآداب محظورات فرض عليها الصراع مع أطراف مموهة بالوطنية والقومية، فأصبحت الفنون والآداب المعنية بالحركة الاجتماعية والفكر الإجتماعي نشاطاً إجرامياً تجب محاربته، بينما السطحي والفاسد من الفنون والآداب، يلقى ر واجا بالغا عظيما، محرراً من النقد والتحريض، ولنا في محاولات الاغتيال المادية والمعنوية للجادين من المبدعين العرب مثل ناصع على ذلك، بينما يسرح «السفيهون» والماجنون شرقا وغربا وفي كل مكان، دونما، أي نوع من أنواع الضغط أو النقد أو الردع، وأصبح الواقع مرا فالمسرح مستهدف من جميع الأطر السياسية والاجتماعية النافذة، الحكومات لا تولي الفنون أي عناية إلا إذا كانت هذه الفنون نياشين مدح لها، أو هتافات تمجيد يقوم عليها الموظفون أنصاف الموهوبين، علاوة على أن المؤسسات الرسمية غالبا ما تقف وقفة المتفرج المتواطئ مع الجهات المعادية للفنون والآداب، باعتبار أن هذه الأنشطة الإنسانية تشكل خطرا على مصالحها وديمومتها بوضعها التلفيقي المتوارث.

عموما، أنا لست متفائلا وإن كنت سأبقى على عملي، لأنه لا يوجد مناص في النهاية، ولدي أمل «بصيص» في أن تتسرب إلينا بعض الحضارة في التخطيط لمجتمع مستقبلي، يكون للفنون والآداب جانب أساسي فيه، يساعد في رفع سوية المجتمع، فنعود من جديد مجتمع له.فنونه وآدابه، لا يخلو من كتاب للمسرح والشعر والرواية والقصة، ولا يعاني من قحط في المخرجين والممثلين الرائعين، ويزخر بمبدعين في مختلف حقول الفنون والآداب... كل هذا يحتاج إلى خطة قصدية وتنفيذ دقيق وموضوعي، ليكون لنا فنون واقتصاد ونظام وقوانين وبالتالي، مسرح وسينما وموسيقى...الخ.

رغم أزمته سيبقى الأمل في مسرحنا مشرقا

محمد المنصور

الكويت

الكتابة عن المسرح لفنان مثلي عشقه وتعلق به وصار هو كل حياته منذ نعومة اظافره متعة شخصية . فالمسرح ذلك الابن والأب والمعلم تسرب عشقي له ودخل تحت جلدي، فتنفسته وصار هو أنا وأنا هو.والمؤسف أن أكتب اليوم عن «علة ومرض» هذا المعشوق، لكنها المسؤولية التي لا مفر منها.

في البداية يجب أن أعترف أن حال المسرح العربي وصل مؤخرا إلى مرحلة متدنية، ساد فيها المسرح التجاري المسف القائم على التوليفة الراقصة التي تعتمد على مجموعة «أفيهات» أقرب إلى نكات ونوادر العامة، حدث ذلك بفعل عوامل ومؤثرات اقتصادية وسياسية واجتماعية متعددة، فأعتقد أنه لا يمكن الحديث عن «أزمة المسرح» بعيدا عن أزمة الفن والذوق العام والمتغيرات الدولية التي فرضتها الأحداث السياسية.

وأعترف أنني عرفت الآن لماذا كان هناك نهضة مسرحية عظيمة في الستينيات، عندما كان الوطن العربي كله ناهضا ومتحررا من قيود الاستعمار ويحاول أن يجد له مكانا تحت الشمس، فجاء المسرح معبرا عن تلك النهضة.

الآن انقلبت الموازين وتغيرت القيم ومال ميزانه نحو مفاهيم الكسب السريع بأي ثمن، وجاء المسرح . ابن هذا الزمن . معبرا عن جوهر هذا العصر، وشعاره «التيك أواي» الوجبات السريعة الجاهزة المصنوعة بسرعة، وعدم دقة، ويتناسى من يقدمون هذا الاسفاف أن التاريخ . وحتى الجماهير . التي تُقبل عليهم الآن لن ترحمهم عندما يُدون تاريخ هذه الأمة.

أتذكر الآن ما قاله الزعيم الصيني ماوتوسي تونج «إن الفن يتضمن السياسة، لكن السياسة لا تتضمن الفن». إلى هذا الحد كان الإيمان بدور الفن في الحياة، لذلك لم يكن غريبا أن يعلمنا معلمونا في الأكاديميات الفنية أن المسرح «أبو الفنون»، هذا العالم الساحر الذي تقف عليه لتعلم وترشد وتُسلي أيضا وتخفف وطأة وقسوة الحياة على من يرتدونه، دون أن تتحول إلى مهرج «بلياتشو»، هذا هو الخيط الرفيع الفاصل بين الجد والهزل بين الفن والتهريج.

علينا الآن أن نقرر أن الحالة التي وصل إليها المسرح العربي الآن هي تطور طبيعي لمسيرته، فالمتأمل والدارس لتاريخ المسرح يلاحظ أنه يحدث تطور وتغيير كل عقد من الزمن تقريبا، بداية بالمسرحيات العالمية ثم المحلية. ذلك لأن المسرح في حالة صراع وصدام دائمين مع كل المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

واقع المسرح العربي مثله مثل واقع المسرح العالمي كل فرقة مسرحية لها جمهورها المعبر عنها التي تعرف اهتماماته، فالصراع القائم الآن بين ثلاث مجموعات الأولي متمسكه بتلابيب ما يعتقدونه الحضارة الغربية ويقلدون الغرب تقليدا أعمى في شكله الخارجي (الملبس و المأكل) والثانية انغلقت على نفسها ولا ترى سوى الماضي فقط . والثالثة هي الوسطى التي تتمسك بالماضي وتعي دروسه وعينها على منجزات وجوهر الحضارة. أقول إن كل فئة من هذه الفئات لها مسرحها المعبر عنها، لكن لأن الهدم أسهل من البناء، ولأن مخاطبة الغرائز أسهل من مخاطبة الوجدان والروح والعقل، نجد أن صوت هذا المسرح التجاري هو الأعلى، ومن هنا تأتي دهشتنا وحيرتنا وخوفنا علي مستقبله.

والحل كما أري هو العودة إلى الأصالة من موقف المتأمل والواعي والدارس والتمسك بجوهر ومنجزات الحضارة المتمثلة في التقنية الحديثة، لنقدم مسرحا عربيا معبرا عن همومنا وأحلامنا بأسلوب عصري بسيط وممتع أيضا.

ولنبدأ من المدرسة بإعادة الاعتبار للمسرح المسرحي وإدخال مواد التذوق الموسيقى والشعر إلى صميم العملية التعليمية، وعلى وسائل الإعلام تجاهل المسفين الذين يسمون أنفسهم فنانين وتركز على الجادين، والأهم أن يؤمن كل فنان أنه صاحب رسالة مقدسة حينها . وحينها فقط . يمكننا الحديث عن واقع النهضة المسرحية بدلا من الحديث عن أزمة المسرح العربي.

المشهد المسرحي العربي معتم

يوسف الحمدان

البحرين

المشهد في مسرحنا العربي معتم والمستوحد بالمسرح يلتقط آخر الأضواء كي «يتشهب» ويمنح بعض أو كل شظاياه لبعض أفضية اللقاء الشحيحة... واللقاء بعد توالي النكسات والنكبات على جسد مجتمعاتنا العربية يكاد يكون مستحيلا... بل إن الشك يذهب به إلى الحد الذي يدفعه للتساؤل بإلحاح حول مدى صحة كلمة ومعنى ومصطلح ودلالة ومفهوم «مجتمع» في قاموس وعيه اللقائي في المسرح... حتما هو لا يبحث عن قطيع، وإنما يبحث عن إنسان تنطبق عليه الشروط الحضارية للمجتمع... إذ أقلها أن يكون هذا المجتمع هو المنتج الأول لوجوده في المسرح والمدافع عنه في الوقت نفسه... فهل يصبح هذا «الأقل» وينطبق على مجتمعاتنا العربية؟!

المستوحد بالمسرح يتأمل هذا «المجتمع» إن صح «التعبير» فيرى:

جموعا تنتج بكثافة هائلة المسرح التجاري الهابط والرخيص، وتدافع عنه بحماسة منقطعة النظير وتشجع على تسليعه وتسويقه وبثه في

غالبا ما تقف المؤسسات الرسمية وقفة المتفرج المتواطئ مع الجهات المعادية للفنون والآداب

لقد أدى الفهم الخاطئ للتجريب أو التجديد المسرحي إلى إبعاد المسرح عن جمهوره وإبعاد الجمهور عن المسرح نهائيا

كل القنوات الفضائية الاستهلاكية الخادعة، وتؤازر الداعمين والممولين له وتحرض التجربة التي تنشق عن وهجها المسرحي الجاد، فتمنحها أوسمة ونياشين «الخلع»، وتصادر وسائل الإعلان والإعلام والدعاية عن الوهج المسرحي الجاد، وتعلي من شأن المتطفلين على المسرح وتبوئ بعضهم نجوما، وتهيل على بعضهم أجورا مغرية لم يحلموا بها ذات يوم، وتستقبلهم في كل سانحة استقبال الفاتحين، وتساهم في تدشين المباني المسرحية لتكريس هرجهم وزيفهم فيها... أي سطوة تلك التي استطاعت أن تكون صنوا ضالعا لسوط وصوت من يستهدفون المسرح المغاير والجاد والإنساني؟! كيف يمكننا والحال هذه فرز المجتمع عمن يجمعه ؟! الاستثناء خارج الظاهرة وخارج السرب وفي حيز المراقبة حتى يتبين وأده!

المستوحد بالمسرح يتأمل أفضية لقاء دشنت وجهزت في بعض أرجاء الوطن العربي وغاب عنها فعل المسرح، يتأمل معاهد ومراكز وأكاديميات للمسرح من شأنها أن تمنح وتمد فضاءنا المسرحي العربي بأجمل وأروع وأميز الطاقات البشرية المسرحية، يتأمل أحلاما هي من شأن الحضارة الزاهرة والمتقدمة، وأمله أبعد من تحقيق الخشبة والصالة والتجهيزات والمستلزمات المسرحية، أبعد من بريق المناسبة والأضواء، أبعد من رفاهية المكان وأثاثه، أبعد من ترفيه ركائب السخاء في محافل الافتتاح والختام، أبعد من شواهد التكريم والتنصيب، أبعد من غدد الشهرة السرطانية، أبعد من مغريات الجوائز في مهرجانات الاحتفاء المسرحي في هيئته « الكرة قدمية» أبعد من شرطية النص وبينات اللقاء.

أمله في أن يكون حرا فيمن يستوحد به... أمله في أن يكون المسرح رئة المجتمع وهواءه... أمله في أن يحيا إنسانيته ويمارسها دون تدخل أحد في فضائها الوحيد الذي يتنفسه دائما وباستمرار... أمله في أن تزاح من أمامه وحوله وعن دروبه وفضائه كل القيود والحواجز والمعيقات حين يتجسد في المسرح... أمله في أن يمتد لقاؤه حتى آخر الكون وبعده... ولكن المستوحد في المسرح مرشح للموت والفتك اليومين في هذه «المقصلة» العربية، فما أن يأمل ببشارة من خلقه أو من شيطانه حتى تعتريه الخيبة قبل أن تتم «لام» أمله، وما أكثر البشارات التي استحالت أطيافا وأضغاثا وهباء بسرعة نووية اختراقية فظيعة.. فظعية... فظيعة. وكان غدر المستوحد بالمسرح أن يحيا المسرح وحده ويغامر المسرح وحده ويتقبل عسف «الجلد» وحده ويعيش أمله وحده... ويجوب عوالمه وحده، ويراكم فجائعه ومصائبه وآلامه في جسده وحده، وإن لم ينس فهو مادةالفرجة الاستقصائية في بيئة الاستهلاك الرخيص! أي وحدة تلك التي ينبغي على المستوحد بالمسرح أن يدفع ثمن توحده بها ؟!

حيرة المستوحد بالمسرح ترج المشهد فتسدر بين:

ركام من العروض المسرحية أنتجها المسرح العربي...

(ركام من العروض المسرحية خلفها المسرح العربي...)

حشود هائلة من البشر اعتلوا خشبة المسرح وافترشوا أفضية للقاء المسرحي

(حشود هائلة من البشر كانوا ضيوفا عابرين على المسرح العربي)،

(كلمات كثيرة، صراخ كثير، حركات كثيرة، أضواء وألوان كثيرة... أزياء كثيرة، ضحك كثير، عويل كثير... كثير كثير كثير).

صمت مريب... قرحة كبيرة وحرقة دامية وفاجعة... إذ لم يكن من بين هذا الركام والحشود والكثير سوى اليتم الشحيح، الذي غالبا ما يهجره التاريخ وتلغيه فهارس البيبليوغرافيا وتحجر عليه السلطات وتحاصره المستهلكات، وتفتك به مجازرات التجهيل والتضليل والتزييف والتغييب.

ستمضي الألفية الثانية على مسرحنا العربي ونحن بعد لم نحص عدد الدخلاء والمتطفلين عليه... عدد الذين همشوه وعزلوه وغربوه، عدد الذين اجرموا في حقه، عدد الجناة... ستمضي ونحن لم نزل بعد منشدين بكل فرائصنا وجوارحنا إلى قضايا تجاوزتها معطيات وتحولات العصر، قضايا أهلكناها لوكا وتكرارا وكأن العصر قد توقف بندوله عندها، قضايا أسهمت في تحجيم فكر ودور المسرح وأقصت أهميته وفاعليته لدى المسرح والمتلقي في آن واحد، قضايا من مثل:

المسرح والجمهور... أزمة النص المسرحي أزمة المسرح العربي، المسرح والتراث، العلاقة بين المؤلف والمخرج والممثل، المسرح والواقع الاجتماعي، مصادر المسرح وقضايا وقضايا وقضايا وأغلبها لا يقترب ولا يلامس كيفية آلية القراءة والتحليل والتفكيك في المسرح. هكذا قضايا بحاجة إلى قراءة أخرى باعتبارها قضية وعي من يتعامل ويشتغل في مسرحنا العربي. ستمضي الألفية والمسرح العربي في هامش الحاجة والضرورة والإنسان والحضارة... ستمضي الألفية الثانية والآذان لم تزل بعد «طرشاء» حيث لا رغبة ولا استجابة لتنفيذ توصية واحدة من ركام آلاف آلاف التوصيات والمشاريع التي صدق عليها في آلاف الندوات والملتقيات المسرحية، الأمر الذي دعانا لأن نزعم بأن هذه التوصيات هي من قبيل «شكليات وبروتوكولات» المحافل المسرحية ليس إلا!

ستمضي الألفية الثانية ومسرحنا أبعد ما يكون عن المسرح!!

صار المسرح من أسهل وأسذج الفنون في وطننا العربي... الكل يكتب فيه وله وعنه، الكل يمثل ويرقص ويستعرض فيه، الكل يخرج فيه، الكل «يشتغل» فيه... وتلك لعمري «ظاهرة» فادحة، ولعلها من أفدح الإشكاليات التي «اعتسف» بها مسرحنا العربي تكمن في غياب السؤال عن ماهية المسرح، عن فعله الفني والإبداعي والطقسي، الأمر الذي ضاعف تضييق وأحكام دائرة المغلق والجاهز في المسرح، وإن كانت هناك ثمة استثناءات فتكمن في بعض التوجهات المسرحية التجريبية النزوع، إذ إنه حتى التجريب في مسرحنا العربي صار عرضة للدخول في حيز الدائرة والتورط بسائدها وجاهزها ومغلقها، إن لم يكن قد تورط بحبائلها فعلا.

ستمضي الألفية الثانية والمستوحد المسرح يشتعل ويتفرس في مجهول بذاكرته او في مخيلته أو في موطنه أو في أمكنة أخرى، أو في عالم آخر ربما سيتحقق وربما سيأتي وربما سيبدو وربما...

هل بات المستوحد بالمسرح مستحيل الوجود في وطننا العربي؟

قلبي على بعض من أذكرهم:

محيي الدين زنكنه، صلاح القصب، عبدالله السعدواي، جواد الأسدي، عولي كرومي، انتصار عبدالفتاح، الذين أراهم أمامي لحظة أكتب، يتأملون بألم ولوعة وحسرة، المجاهيل الحانقة والدياجير الميتة التي أودت بأكثر المستوحدين لمسرحنا العربي، وتوهت بعضهم وأحكمت النفي على بعضهم، والإقامة الجبرية على بعضهم و«قصفت» أعمار بعضهم.

ستمضي الألفية الثانية وأملنا كبير في «جودو» بيكيت الذي ظل في ذاكرة المسرح... فتلك شفاعة المستوحد بالمسرح. المستوحد بالمسرح كالأمل الأخير في المسرح.

لا يمكن للمسرح أن يتطور لو تم التعامل معه كهواية

د. ماري إلياس

لبنان

قد يكون من الصعوبة اليوم إجمال المسرح العربي في صيغة واحدة من حيث مستوى التطور، ومن حيث شكل العلاقة التي يفرضها مع المجتمع، وكذلك من حيث وضع الإنتاج. وقد يكون من الأجدى عن المسارح العربية وليس المسرح العربي، لأن محاولة التعميم تبقي الطرح على السطح على رغم أننا لا ننكر وجود معالم توحد أحيانا من طبيعة المشاكل التي يعانيها هذا المسرح ولكنها لا توحد معالمه. وضمن المنظور العام والتعميمي المشار إليه، فإننا نشعر أن المسرح العربي اليوم يفتقر نسبيا إلى المقومات التي تسمح له بالخروج من أزمته والذي يحتاجه لخلق آلياته الخاصة بالتطور والاستمرار. فبعد أن حقق المسرح العربي لنفسه تواجدا مهما في مرحلته الذهبية وهي فترة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين (وهذا قد ينطبق على أغلب الدول العربية ولكن بنسب متفاوتة)، عاد ليتراجع في أغلب الحالات وليعيش أزمة حادة لم يتم بعد تشخيصها بشكل واضح. ولو حاولنا رصد صورة هذا المسرح اليوم، وفيما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة في العالم، فإننا نصطدم بصورة مشوشة منقوصة وغير مكتملة تشي بحالة من الضياع والتخبط والتراجع أمام الفنون الدرامية الأخرى وأمام كل المظاهر الاحتفالية الأخرى في المجتمعات.

هناك اليوم حديث ملح وعام عن أزمة يمر بها المسرح بشكل عام والمسرح العربي بشكل خاص. وهناك حديث عن أزمة الثقافة، وهناك تحولات في الخطاب المواكب أو الخطاب النقدي، (بالمعنى العام للكلمة)، فهل أزمة المسرح العربي تقتصر على كونها جزءا من أزمة عامة وعالمية، أم أنها أزمة مركبة الطابع؟ من المؤكد أنه لا يمكن الإجابة عن هذا السؤال في هذه العجالة... ولكننا قد نقترب من السؤال عبر سؤال آخر أكثر تواضعا هو ما وضع المسرح العربي اليوم ضمن الخريطة المسرحية العالمية؟ ما الحلول التي وجدها لنفسه في هذا العالم الجديد، هل انكفأ على ذاته مستمرا بطرح إشكاليات مرحلته الذهبية نفسها، هل تمكن أساسا من الصمود أمام متغيرات العالم الجديد ليتجاوز الإشكالية الأساسية التي حملته خلال فترة طويلة من الزمن وهي إشكالية الهوية؟ هل سعى لحرق المراحل ليوازي ما يجري في العالم؟ هل أصبح قادرا اليوم على استيعاب التحولات الكبيرة التي طرأت على الحياة ليتمكن من التعبير عنها؟ هل حاول ابتكار صيغ جديدة (فرق وفضاءات جديدة...) ليضمن لنفسه البقاء والاستمرار أسوة بما يجري في العالم؟

والمسرح في العالم يمر بمرحلة تاريخية حاسمة تمس وجوده في المجتمع نتيجة للظروف والتحولات التي طرأت على العالم في النصف الثاني من القرن العشرين، ومست الحياة الإنسانية على كل المستويات: السياسي منها والاقتصادي والاجتماعي والتكنولوجي، خاصة ثورة الاتصالات، وغيرت من طبيعة الحياة في المجتمعات، فغلبت الفردية على الحياة الاجتماعية وأدت أيضا إلى سيطرة النموذج الأحادي على العالم. كما أدت إلى تهميش الثقافة، بشكل عام والمسرح من ضمنها، وأفرزت ثقافة استهلاكية بديلة تكرس الفردية في المجتمع وتدخل الفرد والمجموعة في دوامة الاستهلاك والإنتاج، وأفرزت كذلك أشكالا جديدة من الفرجة الجماعية والفردية تختلف جذريا عن المسرح ولا يمكن أن تكون البديل الطبيعي لها، وقد جرت محاولات عدة في العالم للرد على هذه الحالة وبالتالي لإخراج المسرح من مأزقه، ولا مجال هنا لاستعراضها لكنها في النهاية أفرزت طرحا جديدا يتبنى فكرة خصوصية المسرح كنواة ثقافية مهمة تغذي الفنون الأخرى عبر البعد الفني التجريبي فيه، وطرحته كحالة تشكل ردا طبيعيا على منطلق تهميش الثقافة وعولمة كل مظاهر الحياة، وكوسيلة للصمود أمام وسائل الاتصال الأخرى. وكان من نتائج هذا التطور ظهور تحولات ملموسة لابد منها لمواكبة الزمن مست المسرح على كل مستوياته، من كتابة وعرض ومضمون (مصادر الإلهام، التراث العالمي كمرجعية) وشكل وجود المسرح في المجتمع ومستوى تجليه في الحياة العامة، (تكوين الفرق شكل الإنتاج ومصادر التمويل). كذلك أدى إلى تحول المسرح العالمي بشكل عام أكثر فأكثر إلى مسرح نخبة فانتفت بذلك الأطروحتان أو المقبولتان الأساسيتان اللتان كان يتبناهما وارتكز عليهما المسرح العربي لفترة طويلة وهما مفهوم المسرح الشعبي أو المسرح لكل فئات الشعب، ومقولة الهوية.

وهذا ما يدفعنا إلى أن نطرح اليوم سؤالا بديهيا يفرض نفسه عن الأرضية التي يقف عليها المسرح العربي أو المسارح العربية بشكل عام؟ وقد يبدو من المستغرب -وكأننا نعود إلى الوراء نسبة لنوعية الأسئلة والإشكاليات التي كانت تطرح سابقا - طرح سؤال عن الأطر التي تتبنى المسرح وتحمله في هذه المرحلة كأن نسأل مثلا عن أشكال أو طبيعة الإنتاج المسرحي في هذه المرحلة بالذات. ولكننا نجد أن هذه الأسئلة بالذات هي أسئلة ملحة في هذا الوقت لأن المسرح العربي يعيش أزمة وجود، ولأن هذه الأزمة شاملة فلابد من أن تكون الأسئلة بمستوى الشمولية نفسه فتمس كل العوامل التي تؤدي إلى وجوده.

وهنا لابد من التوقف عند بعض القضايا المهمة وأهمها على الإطلاق قضيتا الحرية والرعاية.، التي لا يمكن للمسرح اليوم أن يوجد بدونهما، الحرية ولو النسبية على الأقل مطلب وضرورة وكذلك الرعاية المادية مهما كانت السياسة المتبعة. كذلك في مراجعة الصيغ الإنتاجية القادرة على أن تبقيه حيا في المجتمع. تلي ذلك قضية ابتكار آليات عمل تسمح للمسرح بالديمومة والاستمرار.

وتبقى الإشكاليات الأساسية مطروحة، منها قضية ازدواجية المرجعية بالنسبة لهذا المسرح (عربية وغربية)، وهذه قضية تصب مباشرة في قضايا مثل المثاقفة كتوجه، والتبعية كتخوف، وهناك الموقف من فكرة التجريب لأنه بجوهره يحمل أسلوب حرق المراحل. إن أهمية التجريب قد تكون في أنه يشكل مناسبة لطرح الأسئلة الصحيحة التي لها علاقة بواقع ما، عبر مراجعة ماهية المسرح اليوم، لغته، إمكاناته في التعبير عن المجتمع والحياة بشكل عام. التجريب لا يمكن أن يتحول إلى وسيلة هروب لجيل لم يثبت أقدامه في المجال المسرحي كما هو حاصل اليوم، وهو لا يمكن أن يقتصر على كونه بحثا شكلانيا ولا أن ينطلق من الوصفات الجاهزة (حول الجسد وغيره)، وإنما يجب أن يكون بحثا جماليا وثقافيا متكاملا وعملية واعية تبحث عن «فعالي» مسرحية أكثر من أي شيء آخر.

وبهذا المعنى أيضا يجب أن نحدد معنى المثاقفة التي فتحت الباب أمام تطور المسرح الغربي منذ بدايات هذا القرن. المثاقفة كما نراها يجب أن تقترن بوعي تاريخي بما يحصل اليوم. وأن تكون بحثا إنسانيا لا يلغي التاريخ ولا المجتمع ولا «الآخر» على العكس، إنه يستفيد من وجود هذا الآخر للإغناء، فالمنجزات الفكرية التي حققها الغرب هي منجزات ذات طابع كوني وتشكل إرثا مشتركا للبشرية ولن يكون بإمكاننا أن ننجز أي تقدم دون وعيها وتمثلها، وهذا هو السبيل الوحيد اليوم لإنجاز تقدم ملموس، ومقاومة هذا الخوف من التبعية الذي يدفع بنا إلى الانكفاء على الذات. فالهوية لا تتحقق بالانكفاء.

والنقطة الأخيرة تمس وضع رجال المسرح أو العاملين فيه اليوم وهي نقطة في مفهوم الرعاية لم تتخطاه فالعمل في المسرح لا يمكن أن يتطور أو وأن يدوم لو تم التعامل معه كهواية، إنه حرفة تتطلب اليوم أكثر من أي يوم مضى النظر إليها بجدية - كما تم في الماضي في بعض الدول العربية - لخلق جيل مسرحي جديد قادر على النهوض بهذه المسؤولية فلا يكفي تحويل المسرح إلى علم عبر إنشاء المعاهد والمدارس وإنما يجب استكمال الخطوة عبر إعطاء الفرص والأمان للجيل الذي يفترض أن يتخطى المرحلة السابقة.

المسرح العربي دخل مرحلة «الركود العظيم»

د. حنان قصاب حسن

سوريا

المسرح العربي، مثل المسرح العالمي، يعيش اليوم فترة ركود مقارنة مع النهضة الكبيرة التي عاشها في الستينيات والسبعينيات

هناك أزمة أدمغة في المسرح... المسرحيون مطالبون بأن يصلحوا البيت من الداخل

لا أظن أن وضع المسرح العربي اليوم يختلف عن وضع المسرح في أي مكان آخر من العالم. ومن المدهش أن نلحظ كيف تتشابه المعطيات التي تؤثر على المسرح في العالم كله رغم الفروق النوعية الكبيرة في المجالات الأخرى. فالمسرح العربي، مثل المسرح العالمي يعيش اليوم فترة ركود نوعا ما مقارنة مع النهضة الكبيرة التي عاشها في فترة الستينيات والسبعينيات، والتي شهدت ولادة اتجاهات مسرحية مختلفة وتيارات عديدة. ولهذا الركود أسبابه العديدة التي يمكن أن نعرض لبعضها هنا: فبعد أن سادت القناعة في الماضي بقدرة المسرح على تغيير المجتمع وبناء المواطن الواعي لمشاكل واقعه والقادر على تحليلها والتأثير فيها وتغييرها من خلال المسرح، بدأت هذه القناعة تتراجع اليوم مع تخلخل الإيديولوجيات وتسارع المتغيرات الدولية التي خلقت شعورا بالإحباط لدى المثقفين والمفكرين، وقد انعكس ذلك على المسرح الذي ما عاد يرمي للتوعية والتحريض ومعالجة مشاكل المجتمع وإنما صار في ابتعاده عن المقولات الفكرية والسياسية والاجتماعية يجنح للحركة والرقص وتفكيك النص وتقليصه للحد الأدنى.

كذلك فإن السياسة الثقافية للحكومات التي كانت تشرف على المسرح بدأت تتراجع بعد أن تركزت في الماضي على التوجه للناس أينما كانوا، وعلى تحقيق اللامركزية، وربط المسرح بالفعاليات الشعبية العريضة وخلق مسارح ومراكز ثقافية في ضواحي المدن وفي الأرياف والمناطق البعيدة. ومن المؤلم أن نرى كيف أن هذه الصيغ التي سحرت الناس في بداياتها قد تحولت اليوم إلى أطر جامدة ومؤسسات بيروقراطية مشلولة لا تحقق الهدف الذي خلقت من أجله.

كذلك فإن الوضع الاقتصادي الصعب بدأ يشكل تهديدا حقيقيا للإنتاج المسرحي سواء

حتى الآن لم نتوصل إلى ألف باء المسرح العربي، ولدينا ما يمكن تسميته بعقدة المسرح الغربي

يجب اعتبار المسرح جزءاً من التنمية الثقافية وليس وسيلة لزيادة دخل الحكومة.

شهادة

الحنين إلى الندم

المنتجون يخاطبون الغرائز... والأنظمة مُصرة على تحويل الثقافة إلى منصة إعلامية

تحترق الأمكنة من دون ناسها، والناس يموتون من دون أمكنتهم!

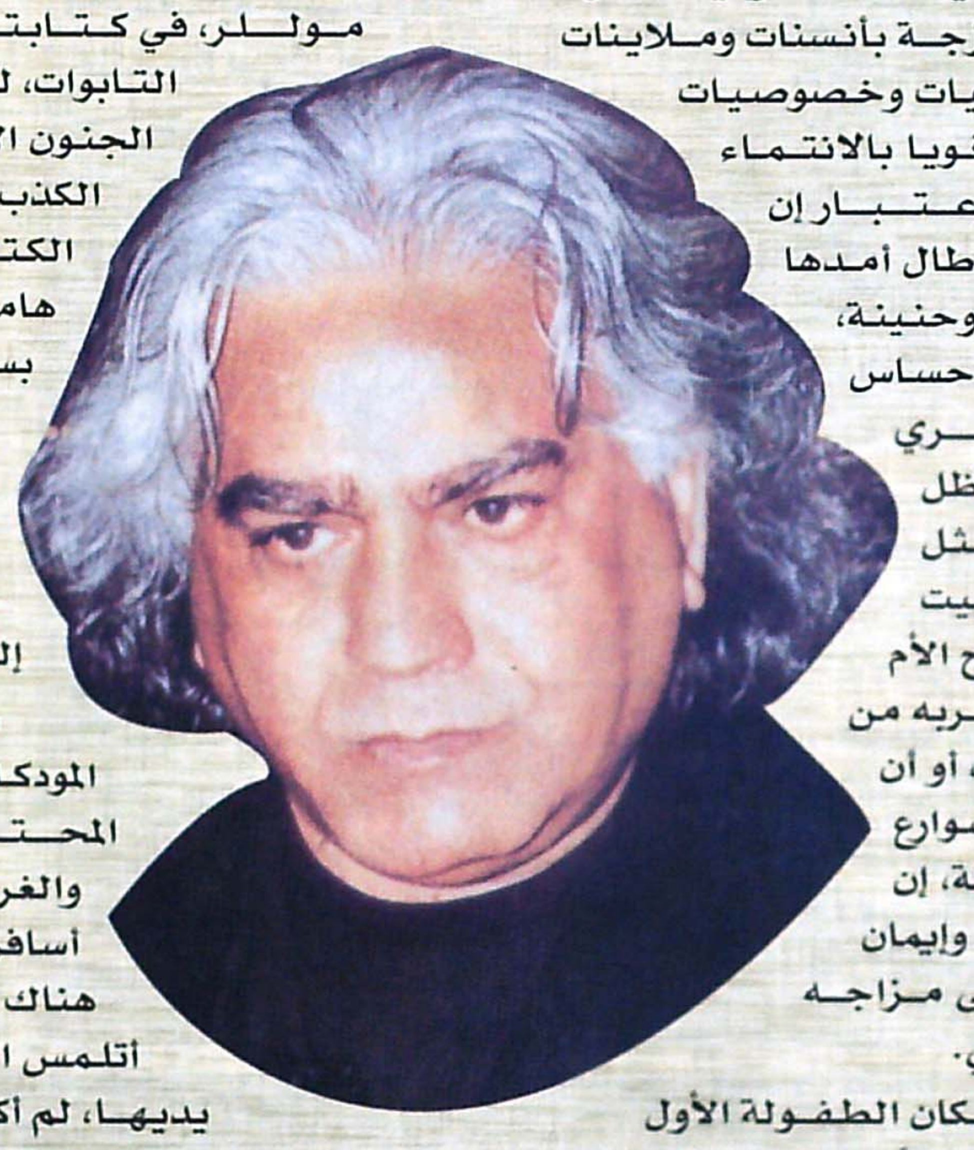
هذه هي تعويذتي اليومية منذ صباح الخير حتى غروب الروح، جملة تحفر في عظامي يوميا خلال ذهابي الى بروفاتي لازاحة الستار عن آخر عروض المسرحية المتذمرة في رعونة المحطات والعواصم المركبة على كيمياء ممثلين مختلفي الجنسيات والأمكنة والأوطان.

هنا لابد لي أن أكرر كلمات انتونان آرتو وبيتر بروك حول المسرح المميت خصوصا المقتلع، المتشظي الذي لا يندرج لا تحت خيمة ولا يستقر في جحر.

تبدو منصة المسرح في ظل مناخ الهجرة والتشتت والتفكك أشبه بوطن صغير يصلح أن يكون بيتا، وملاذا للفنان الباحث ابدا عن ملاذ أو مكان ينتمي اليه.

بهذا المعنى ستبدأ فكرة المسرح من أبجديات الحفر في الأمكنة، بهدف عدم الانزلاق إلى التيه، اللامكان باعتبار ان الولاء للأمكنة الطارئة هو تعويض وإن كان ملفقا عن المكان الاصل خصوصا عندما يحس الفنان بأن العودة إلى وطنه صارت أمرا مستحيلا وإن هذه الاستحالة تصير يوما بعد يوم مؤبدة.

بهذا السياق أحاول دائما أينما حللت وكيفما توطنت ان ابني أساسات مكانية ممتزجة بأنسنات وملاينات بشرية تبتكر معنى آخر ليوميات وخصوصيات تنشي لدى الفنان إحساسا قويا بالانتماء المؤقت المهدد بالزوال أبدا، باعتبار إن السفرة الجبرية للفنان وإن طال أمدها والأمكنة وان كانت دافئة وحنينة، ستبقى مؤقتة تفتقد إلى الاحساس بالتجذر بالمعنى الشعري والجمالي للتفاصيل التي تظل تلح على الفنان دائما مثل الاحساس بلهفة العودة إلى البيت بعد تعب يوم كامل، وان تفتح الأم باب البيت لتقبل ابنها، لتشربه من مائها وتطعمه من قوتها، أو أن تتنزه في أيام الجمعة في الشوارع المحتشدة بتفاصيل الطفولة، إن هذا كله سيعطي الفنان قوة وإيمان وصلابة وسينعكس ذلك على مزاجه ونوعية عمله وإبداعه الحقيقي.



إن الغياب الجبري عن مكان الطفولة الأول والبيت الأول، الماء الأول، الدروب الأولى يؤسس شرخا عضويا داخل الفنان.

في مسرحية تقاسيم على العنبر التي اقتبستها من عنبر رقم ٦ لانطوان جيخوف الروسي الاصل والتي أخرجتها مع الممثلين السورين تحولت الى ذريعة لإعادة تحويل النص وتاليا الشخصيات باتجاه نبش الامكنة من خلال الالحاح على إثارة نظام اشارات وكودات وكلمات تلامس تلك اللهفة المؤجلة لمعانقة قبور الاحباء والأهل، أو إشاعة مناخ مناسب لكي يتم استدراج الممثلين نحو اللحظات المضيئة التي أحبها، أسست ملاينة وتشابك بين النص الروسي المحتشد بشخصيات مسكونة بالحنين وبين دفع هذه الشخصيات للتنفس من رئة مكانية أخرى.

في مسرحية خيوط من قصة «كتابتي» ونص ثورة الزنج لمعين بسيسو والمملوك جابر لسعد الله ونوس، دائما كان هنا مقاربات مكانية تستوضح من خلال الاداء (شخصيات المقهى في راس المملوك جابر) أو من خلال الملابس (شخصيات ثورة الزنج) أو عبر الاشارات السينوغرافية (العائلة توت).

المصطبة كانت آخر المراودات للجروح النستولوجية المرة في إشاعة قصيدة المكان والسفر المعاكس نحو مدينتي كربلاء.

عندما يزحف الجستابو نحوك ليطيحوا بوطنك أمام بيتك أو ليذبحوا أهلك بباب وطنك يصير المنفى مقصلتك المؤبدة ومساءاتك المثلومة تصبح حطب حريقك اليومي، أما بيوتك المستحلة بالأضواء والمؤانسات ستكون في ظلمة الثكنات والعسكر والمثقفين الشرطة الذين يروجون قصيدة (الجزمة).

سيزداد الأمر توصلا عندما تتحول المنافي إلى فارتينات لثقافة يبتكر فيها المعارضون نظاما جديدا لا يقل ضحالة عن ثقافة النظام.

هنا وفي المنافي المكانية الجبرية الملفقة التي ستلوكها وتمضغها مجبرا سيتربص بك العالم برمته كما لو كنت ملعونا، والمسرح وشهوة التصفيق، الممثلون والأضواء والنقاد يصيرون شهود زور على مأتمك المشع وإن بابتسامات ومصافحات وأعراس ثقافية مزيفة.

إذن كم سيبدو المسرح الراهن ملحميا عندما يتعلق الأمر بهذا العدد الكبير من الاحياء الذين يمشون نحو مقصلة صباحية نشطة تماما كما يفعل روبسبير بدانتون حين يطيح برأسه والفجر مازال شاهدا على أول جمهورية فرنسية مبجلة.

كم أكره المسرح، لأنه أصبح مخدري ولأن اللعب فيه يشبه اليوم ذلك التنازع المهين على الدمى، وفي حفلات الأميين والمهرجانات المسرحية الصبيانية يهوي كل شيء ليؤول الى عقم فريد، لأن النصوص لا تستطيع الافصاح عن نفسها، والجمهور يتدرب على الصمت، وجوقات كبيرة من الصحافيين والشواعر يتحولون الى مهرجين في حضرة العروض الجثة.

هنا، في كرنفالات البؤس هذه يستطيع هاينر موللر الكاتب الألماني أن يوقظ الموتى والمهرجين والمصفقين من سباتهم عندما يعيد كتابة هاملت ليسمي نصفه الجديد، ماكنة هاملت حيث يدفع الكتابة نحو شهوات مثلومة، هاينر موللر، في كتابته هذه يحرك ركود الجثث ويكسر التابوات، ليحيل الشخصيات الى المس، وذلك الجنون الأصيل في إزاحة الستار عن الكذب والضمنية والتبجيل الذي يروجه الكتاب والفنانون في أروقة السلطات، هاملت، الماكنة، بيان، نص مسرحي يطيح بسلطة الدمية ودمية السلطة.

المسرح هنا يتحول إلى سجادة سحرية يفرش عليها المخرج نقوش أيامه، وأعياده وحنينه وتفاصيل يومياته بآلامها، وسعاداتها، ومعاودته إلى أيام الطفولة الأولى.

من بيروت وطاولة أنيسة في مقهى المودكا بشارع الحمراء، هنا في هذه الزاوية المحتشدة بالناس، أرتب عناوين الفراق والغربة، على الطاولة اضع قناديل الذكرى، أسافر جلوسا على سجادة السحر، أعود إلى هناك بجانب عباءة أمي، ألاعب ضفيرتها ثم أتلمس الوشم المنقوش على جبينها وبين يديها، لم أكن أعرف وقتها معنى المسرح ولا التمسرح، إنما ازدهار عود الطفولة في مدينتي بشوارعها المتشابكة، وكرنفالاتها المتدافعة، حيث يتمسرح الناس والتأريخ مرة واحدة.

هناك، في المدينة الأولى، نقشت العرافة أول تهجم لصورة المزج بين إحالة الحياة إلى المسرح والمسرح إلى الحياة، تجد ليالي نيرانية ذات طعم شكسبيري في معنى نبش الأوجاع الروحية والجسدية التي أسست لدي إحساسا طفوليا بالمسرح.

مسرح أو لا مسرح، التنوير لازاحة العتمة المزمنة، الحرية والبوح وماء الحقيقة المقدسة ضد التزمت والجهل والتخلف، كنا ننقش سنواتنا على نص التحرير، يغذينا الشارع بناسه التواقين الذين ياما هدرت أصواتهم من أجل الحق! مسرحيات الشارع العفوية كانت تهدر، صاخبة تشبه حكايات الطوفان في المسرح الاغريقي أو الياباني، أو في الميثولوجيا العربية والهندية والفارسية.

ومع إن حالة المسرح اليوم بعد كل ذلك الزمهرير تشبه حالة الحوذي الذي يصر على أن يجرجر عربته بنفسه في وحل يتكدس ويتراكم، أو إن حالة المسرح اليوم تصير قرينة بمغن يظل يصرخ مع إحساسه ويقينه بأن حنجرته قد سقطت بين أقدام الناس.

لا أتكلم بهذه الروح السوداوية لأنني مفتون بها، لكن انهيار الوعي الاجتماعي والجمالي عند الناس واصرار الأنظمة والمؤسسات الثقافية الرسمية على تحويل الثقافة إلى منصة أعلامية، واضمحلال فكرة الاعتماد على المولين الذين يفضلون الولاء للغرائز، كل هذا أمسى قاعدة فعلية لموت المسرح أو المسرح المميت.

د. جواد الأسدي - بيروت

بالنسبة للمتفرج الذي صار يضطر لوضع سلم لأولويات الإنفاق ما عاد حضور المسرح على رأسها. أو بالنسبة لرجل المسرح الذي ما عاد يجد من يموله بعد أن تضاءل إشراف الدولة والمؤسسات الرسمية على الفعاليات أو صار منهكا لأنه يورط العمل الفني في متاهة البيروقراطية المرعبة.

ولا بد في النهاية من ذكر تأثير التلفزيون والأقنية الفضائية ووسائل الاتصال الإلكترونية التي تسمر الناس أمام الشاشات الصغيرة وتزيد من عزلتهم عن المجتمع، وبالتالي باتت تشكل تهديدا حقيقيا للمسرح. لكن هل يعني هذا أن المسرح العربي، والمسرح العالمي يحتضران ويشرفان على الموت؟ لا أظن لأن الإنسان المعاصر، وبنوع من الجدلية بدأ يشعر منذ الآن، ونحن في قمة الانبهار بالتكنولوجيا، بحاجة أكبر للخروج ولقاء الآخرين وتذوق متعة الحضور الجمعي في التظاهرات الثقافية الكبيرة والاحتفالات الفنية التي تشهد إقبالا كبيرا اليوم وخاصة من قبل الشباب. وبالتالي فإن المسرح الذي يتميز بكونه فن الحضور الحي للممثل والمتفرج قد يكون أحد المنافذ التي تسمح لإنسان اليوم أن يتلمس إنسانيته بلقائه مع الآخرين بعد أن كاد يفقدها وهو يتجول صامتا بين مواقع الإنترنت.

كذلك فإن البحث عن صيغ إنتاج جديدة ومتطورة بين المسرحيين من الشباب اليوم بدأ يوحي بأن هناك أملا في الخروج من مأزق التمويل الذي يشكل برأيي أكبر عقبة في وجه العمل المسرحي. إن الجيل الوحيد هو وحده الذي يملك مفاتيح المستقبل. وهو قادر على أن يخلق مسرحا مختلفا عن الذي كان في الماضي. وقد بدأنا نشهد بوادر مشجعة في أعمال الفرق الشابة العربية التي بدأت تثبت أقدامها في المشهد الثقافي العربي وفي المهرجانات المسرحية الجديدة التي صارت هي أيضا بتأثير من الشباب الذين ينظمونها مختلفة عما كانت عليه في السابق، وصارت تنافس المهرجانات الرسمية التي تحولت إلى تظاهرات عقيمة ومكلفة. وسيأتي يوم يكون لدينا فيه البعد الكافي لنحكم على التغيرات الإيجابية التي تحدد ملامح المسرح العربي في المستقبل وتعيد له ألقه من جديد.

لا داعي للقلق على مستقبل المسرح

سالم الفقعان

الكويت

واقع المسرح في الوطن العربي يبشر بالخير، ولا داعي للقلق على مستقبله. لاشك أن المسرح في أكثر من دولة عربية قد مر بظروف صعبة لسبب أو لآخر لكن يظل المسرح جزءا أساسيا من الثقافة، وهو انعكاس لها سلبا أو إيجابا يتأثر بها وينتعش إذا انتعشت، ولا يمكننا أن نفصله عن هذا الواقع الثقافي.

والمتابع لما يقدم من أعمال مسرحية خاصة في المهرجانات، يلحظ أنها تقدم صورة إيجابية، وهناك عروض نالت الاستحسان وقدمت أسماء بارزة في مجال التأليف أو الإخراج أو التمثيل. وظهر جيل شاب لدية الموهبة، ولدية الرغبة بالعمل الجاد، وقدمت مسرحيات عدة حظيت برضا النقاد في كل مكان، وهذا مؤشر جاد ويدعونا للتفاؤل بمستقبل المسرح على يد هؤلاء الشباب الذين يحتاجون إلى الدعم والرعاية والتشجيع على جميع المستويات. أعتقد أن المسؤولية تقع على عاتق الفرق الأهلية التى تتلق الدعم المادي من الجهات الحكومية، فهي مطالبة بدعم العناصر الشابة الواعدة من خلال الورش المسرحية وتشجيعها لتقديم إبداعها، إلى جانب دور هذه الفرق في اختيار عروض مسرحية مدروسة تحقق المتعة المسرحية وتقدم التجريب الذي يكشف عن إمكانات الفنانين.

العمارة في الخليج
هوية ضائعة.. وتقدمية زائفة

باسل حسن
المستشار الفني
لمؤسسة الامير سلطان
بن عبدالعزيز الخيرية

■ المباني الجديدة مبهمة الهوية نظراً لتلوثها وفقدانها لمصداقية التعبير عن روح الانتماء

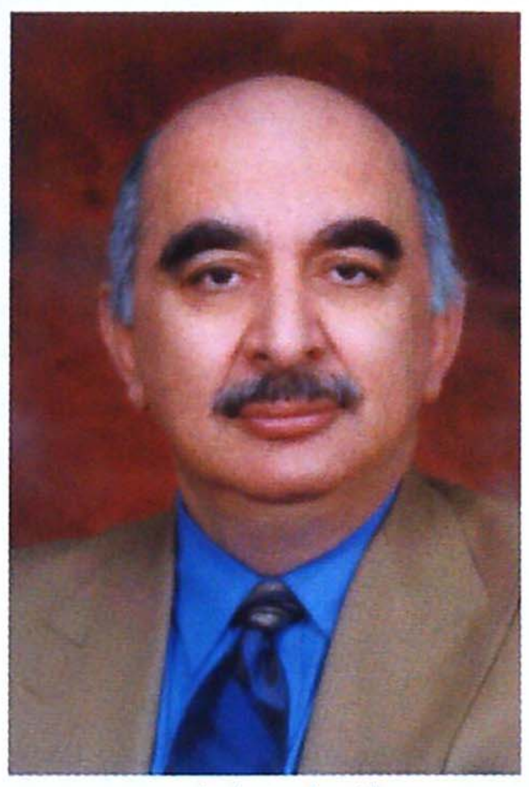
قبل البدء في الحوار وبالتحديد تعريف الهوية بصورة عامة وهوية العمارة في منطقة الخليج بصورة خاصة. لابد من التطرق إلى نقطة مهمة وهي أن ما أكتبه في حواري هذا مع القارئ الكريم هو رأي شخصي من خلال تجربتي المتواضعة على مدى أكثر من ثلاثين عاما في هذا المجال ونظرا لحساسية الموضوع وكثرة المجتهدين فيه من المعماريين وغير المعماريين وحتى لا أتعرض إلى مواضيع قد تفجر الاختلاف في هذا الرأي كما هي الحال في المجالات الأخرى لذا حرصت على التأكيد بأن ما أتطرق إليه هو رأيي الشخصي ومن خلال تجربتي في هذا المجال.

الهوية... قد يختلف الكثيرون ومن كل المذاهب والأعراق في تعريفها وفي رأيي الشخصي هي الانتماء. الانتماء الروحي والمعنوي والاجتماعي والحضاري وكل ما يتعلق بحياة الإنسان وكيانه.

وأما العمارة وقبل أن نعرفها لا بد من لمحة تعريف لمفهوم ومعنى العمارة - عموما - حيث إن هنالك اختلافا عاما لمفهومها من قبل الكثيرين وعلى جميع المحافل العلمية وغير العلمية.

❖❖❖

العمارة هي واحدة من أهم الفنون المرئية الثلاثة وهي الرسم والنحت و العمارة وربما يكون اختلاف العامة حول مفهوم العمارة ناجما عن إهمال وسائل الإعلام المختلفة في التعريف بهذا الفن وقد يكون ذلك لإهمال المعماريين أنفسهم، ومهما كان الأمر يمكن لنا أن نعرف العمارة بأنها فن احتواء الفراغ الوظيفي. فهي فن وعلم .. فن لأنها ترتبط بعواطف الناس وانفعالاتهم ومفاهيمهم الجمالية وهي علم لأنها ترتبط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وترتبط كذلك بالأنظمة التقنية لهذا أطلق عليها أم الفنون، وهي المرآة الصادقة التي تعكس التراث وتوثق تقدم الشعوب في حضاراتها ومهما كان الأمر فإن هنالك التعريف العام والعلمي السائد والمتعارف عليه وهو أن العمارة هي فن اكتشاف الحيز المعماري.



● المعماري باسل حسن

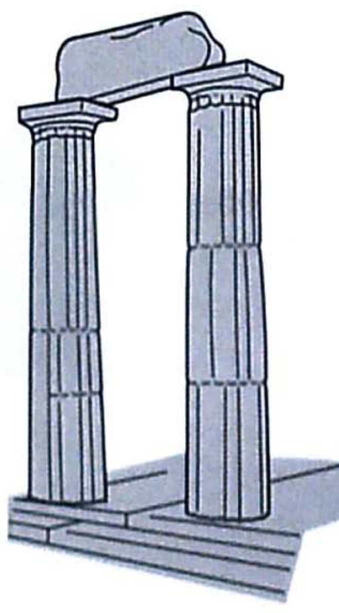
نعود إلى موضوع هوية العمارة في منطقة الخليج ومدى انتماء هذه العمارة إلى المنطقة في حضارتها وتراثها وتقاليدها ومبادئها الإسلامية وحتى كتابة هذه السطور تتم ولادة متشعبة وبشعة على أرض الواقع وتتمخض الأفكار للمجتهدين في هذا المجال لتخرج لنا مبان جديدة ذات طابع صارخ ومفزع في تفاصيلها المعمارية وذات أشكال لا تصدق وغير منسجمة ولا تتناغم تفاصيلها مع حضارتنا الإسلامية العريقة وتجاهلت معنى الهوية، إنها خليط من الطابع الشرقي والغربي وامتزاج تنافر لا تناسق بينه وبحق وبتعبير علمي دقيق هي عمارة مبهمة الهوية نظرا لتلوثها وفقدانها لمصداقية التعبير عن روح الانتماء. وإذا أراد الباحث والمقتفي أن يتعقب بداية هذا التلوث المعماري في منطقة الخليج فلن يضل في ذلك أبدا فقد كان اكتشاف النفط هو بداية للتحول الاقتصادي وبداية للتطور المعماري فمنذ ذلك التاريخ وبالتحديد في الثلاثينيات من القرن العشرين وحتى فترة الستينيات كان التطور العمراني يسير بشكل سريع ولكنه سلس وبدأت التكنولوجيا في هذه الفترة بالتسلل بحذر وهدوء لتدخل حياة الإنسان الخليجي ككمالية من الكماليات. وقد أوجد هذا التدخل سلبيات كثيرة في تفكير واتجاهات المعماري العربي وعلى سبيل المثال أهمل موضوع التهوية والإضاءة الطبيعيتين فالتكنولوجيا توفر ذلك من دون أي تعب أو جهد فكانت بداية التغيير. وأصبحت المنازل مغلقة، وبدأ عنصر الحوش الداخلي بالاحتفاء على رغم أنه عنصر معماري مهم في تجسيد الترابط الاجتماعي والأسري وتلاشت اللواوين والفتحات المطلة عليها والحدائق الداخلية الجميلة. وكان للحوش قيمة تراثية تجسد هوية المنزل العربي الإسلامي في منطقة الخليج وزاد الوضع سوءا مع بداية السبعينيات حيث بدأ التسارع السلس، تسارعا متهورا ومضطربا، لا يمكن التحكم فيه أو في سرعته، ولا يمكن ضبطه بأي ضوابط، وكانت النتيجة هي الوضع الحالي للعمارة في الخليج العربي وبدأ التقليد الغربي يزحف وبسرعة فائقة على مدننا و أحيائنا وما يحزن حقا ماانتج عن ذلك بإزالة ما تبقى من مبان أصيلة تعكس تراثنا وحضارتنا العريقة لتحل محلها مبان دخيلة لا تحمل هويتنا وهنا كان التلوث.

وللتلوث وفقدان الهوية مسببات كثيرة آمل أن التطرق إليها والحديث عنها لا يثير الشجون والعواطف والحماسة للمواجهة لأن المثل القائل الاختلاف في الرأي لا يفسد للود قضية.

إن الطفرة الحضارية في عصر النفط والتكنولوجيا الحديثة والتلاحم مع الزخم الحضاري الغربي أنسى أصحاب القرار وأنسى المعماريين العرب. وأنا واحد منهم. التمسك بالهوية العريقة التي حملها أهل المنطقة لسنين طويلة فخورين ومعتزين كل الاعتزاز بها لأصالتها. وأقول وبأمانة بأني واحد منهم لأني لي كبوات كثيرة في البعض من أعمالي كان بالإمكان تفاديها ولا أرغب في الحديث عن المبررات لأن الحكمة لمن اتعظ.

أصبحت المباني الحديثة مرتعا وحقلا خصبا لكل من أراد أن يجرب ويقلد أو يقوم باختبار قدراته التصميمية في مرتع فتح ذراعيه ليحتضن هذه الكبوات المزمنة التي لوثت تراثنا وحضارتنا، وأصبح كل من يحاول العودة إلى الأصل والاستفادة منه ينعت بالتخلف والرجعية، وعلى النقيض كل من استخدم مفردات معمارية غريبة عن هويتنا العربية ينعت بالتقدمية والتحررية، فاستخدام التغطيات القرميدية للأسطح المنحدرة أصبح تقدمية، الشرفات الكثيرة المفتوحة للغبار والمهجورة أصبح عنصرا جماليا مهما، وضرورة تقدمية بل إن الرجعية المعمارية تتلاشى عند استخدام الأعمدة الأيونية والكورنثية تيمنا بأعمال معمارية لا

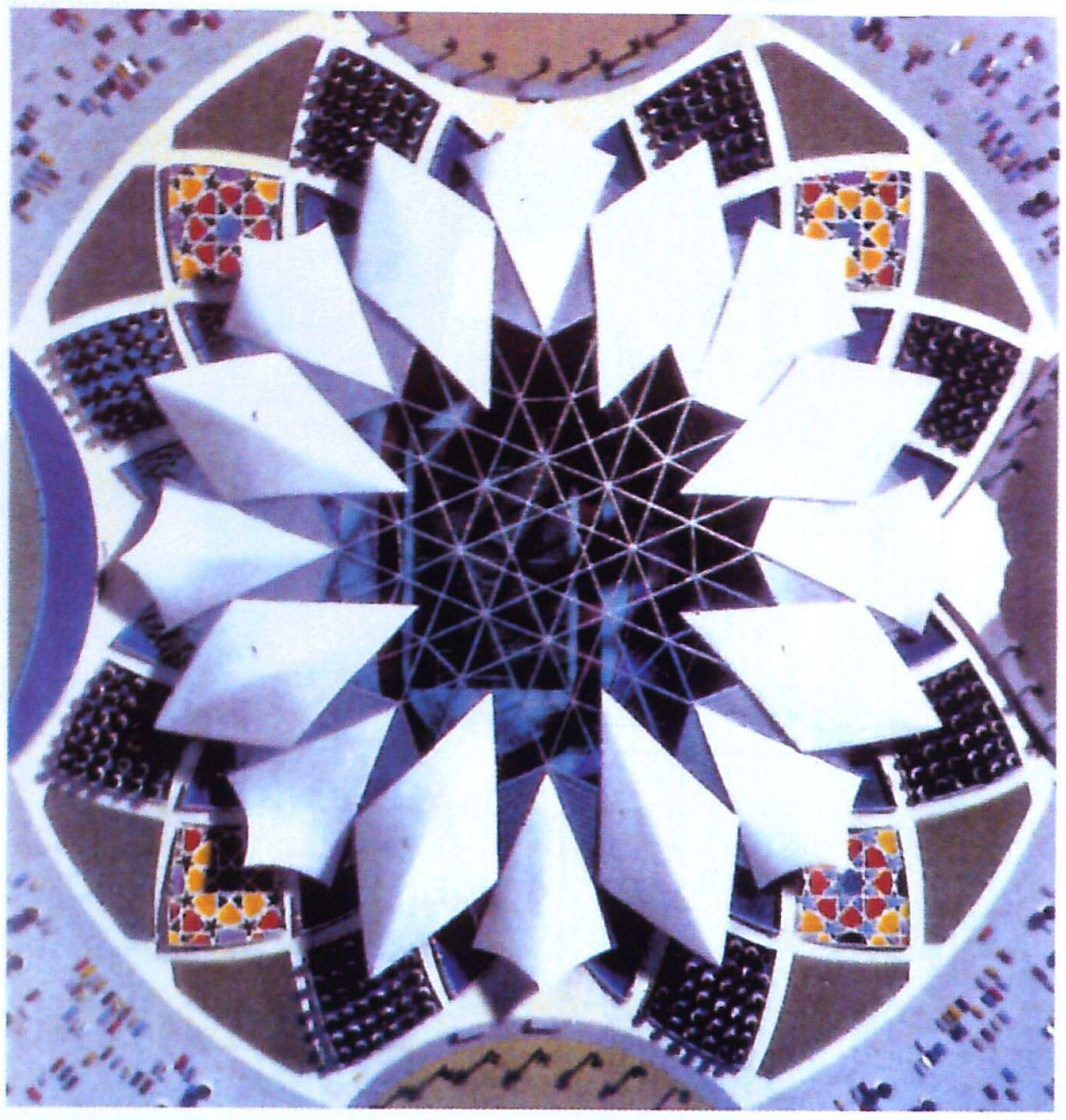
عمارة

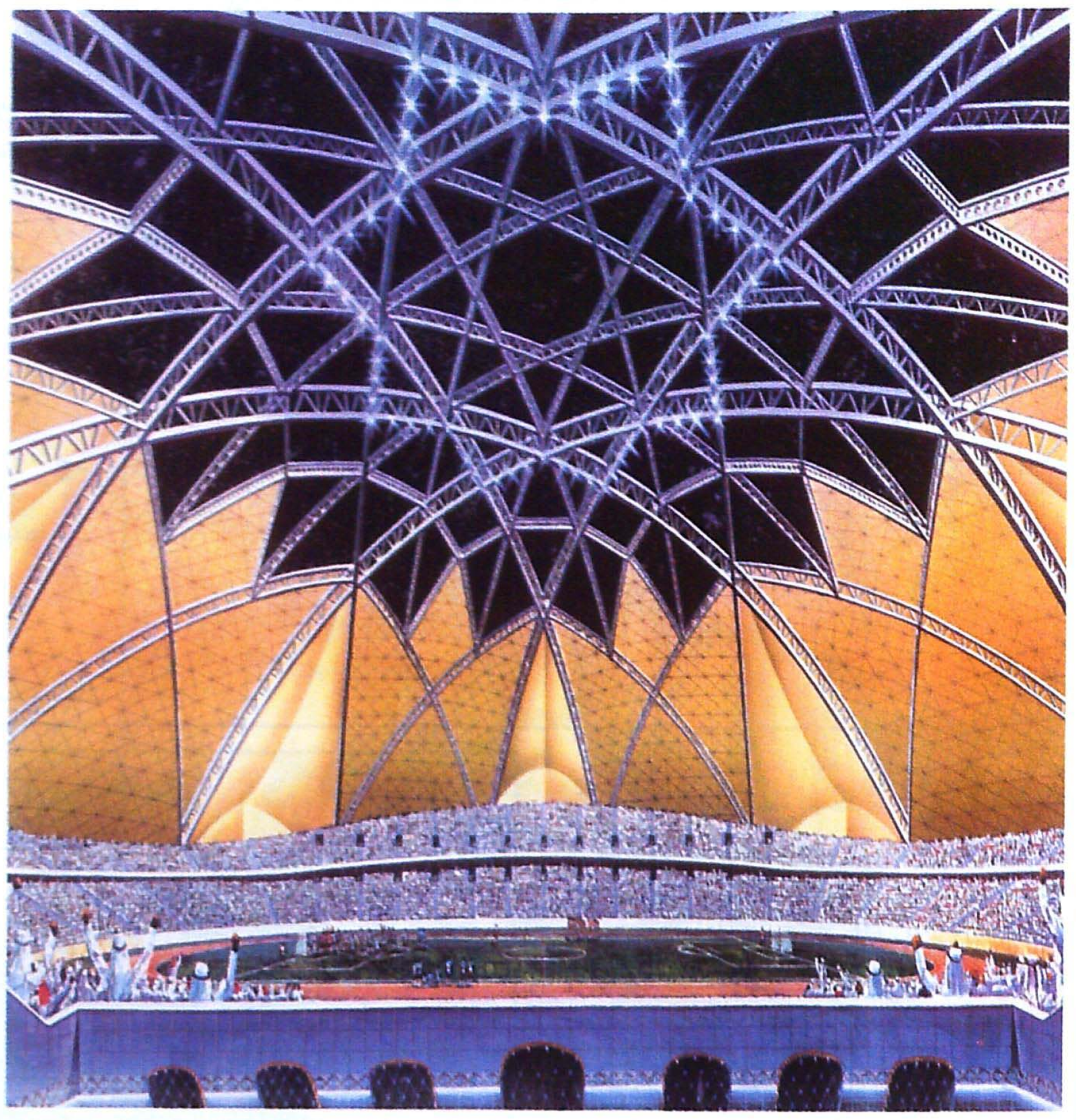


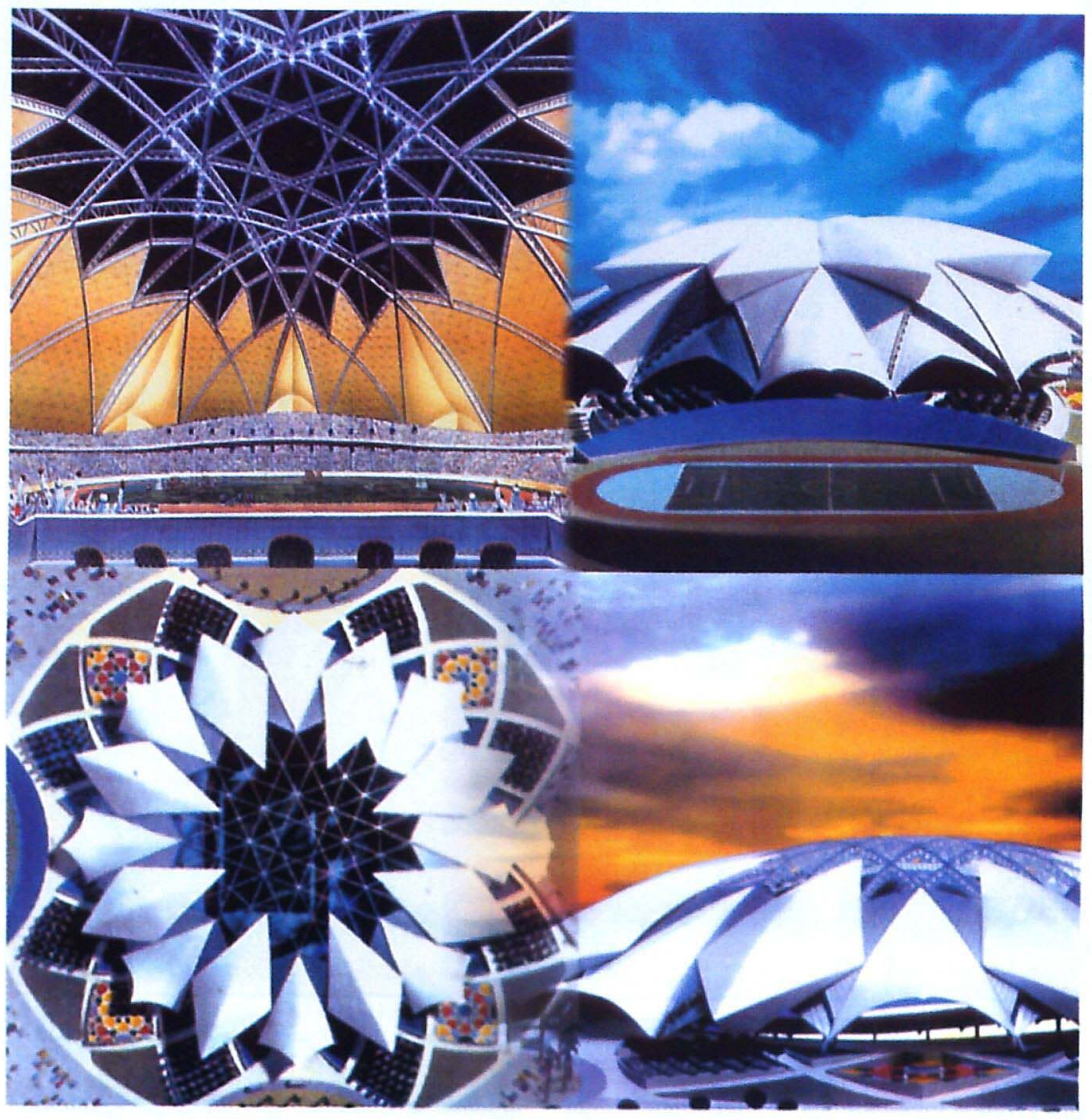
منظر خارجي لاستاد الملك فهد بالسعودية من تصميم الكاتب

أصبحت المباني الحديثة مرتعاً وحقلاً خصباً لكل من أراد أن يجرب ويقلد أو يقوم باختبار قدراته التصميمية

اختفاء الحوش بمايمثله من تجسيد للترابط الاجتماعي والأسري، وذوبان الظل واللواوين والفتحات الكبيرة المطلة عليها





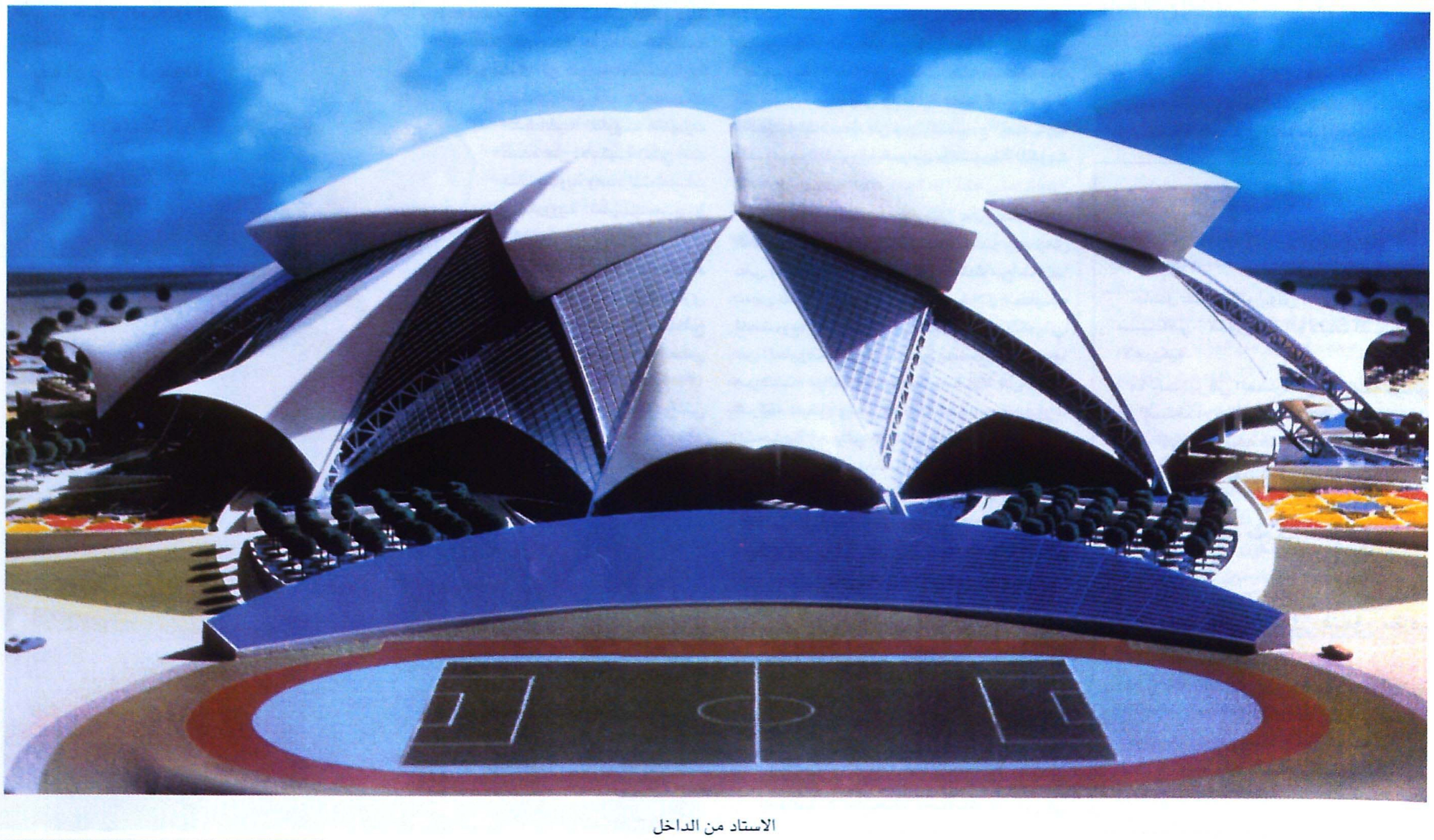


تربطنا بها صلة القرابة لا من قريب ولا من بعيد، وهكذا قلبت المفاهيم وساءت التقديرات وجاءت الحال تعكس وضع عمارتنا العربية، في وطننا الخليجي الكبير، الفاقدة الهوية ويمكن لنا القول بأن العمارة العربية في منطقة الخليج انحسرت من عموم المنطقة بشكل أو بآخر ولكن يبقى التحدي قائما بين التراث والتحديث.

يبقى السؤال إلى أين نحن سائرون؟

وقد طرح هذا السؤال في أكثر من اجتماع معماري حضرته مع نخبة من الزملاء وكان الرأي لابد من وقفة تأمل لتقييم الماضي وماحدث، وهذه الوقفة يجب أن تكون صادقة وجريئة ويتحكم العقل فيها لا العاطفة كما هي حالنا في الكثير من أمورنا الحياتية، وتبقى الرسالة الصعبة المرسلة إلى أصحاب القرار والتي اقولها وبأمانة بأنهم كانوا أكثر من فاعلين في مسببات هذا التلوث المعماري والحضاري، لأن لآرائهم المتشددة التأثير الكبير في مسار التصميم ومن يومه الأول في الكثير من مشاريع المنطقة الصغيرة والكبيرة منها حيث كانت حقائبهم وفي كل عودة إلى الوطن من زيارة إلى الغرب محملة بأفكار واجتهادات تعايشوا معها على أرض الواقع في زياراتهم على رغم عدم انتمائها لتراثنا وحضارتنا العربية العريقة وكان طابع التقليد القوة الموجهة والسيطرة على القرارات من دون الأخذ بعين الاعتبار أو الرجوع إلى الأصل وكيفية تطويره بما يحقق لنا التقدم الحضاري والتقني. وكان المعماري هو الضحية لأنه في حال عدم الاستجابة لهذه القرارات وتلك الرغبات قد يؤدي ذلك إلى ضياع فرصة ثمينة قد لا تتكرر. وأنا لا أبرئ المعماري العربي فهو الشريك الثاني والمنفذ لهذا التلوث. وهناك حالات كثيرة في وطننا العربي لا أرغب في الحديث عنها لأن الحديث عنها قد يغير الموضوعية لهذا الحوارمن هوية العمارة في منطقة الخليج إلى موضوع آخر، فهناك حالة تعايشت معها أجبر المعماري على رغم محاولاته لتقديم الأفضل لكن أخيرا وليس آخرا تعثرت طموحاته وأجهضت أفكاره ومحاولاته على أرض الواقع المرير وأجبر على التقييد والالتزام بما حدد للعمل بموجبه وجاءت النتيجة زيادة في التلوث. وأخيرا، إن التغيير سنة من سنن الحياة وللوصول إلى الأفضل ووسيلة للارتقاء. ولكن لا يبرر كل ذلك تجاهل الجذور الضائعة في أعماق التاريخ لذا فإن التقدم الحضاري والتقني المعاصرين يجب أن يسخرا ليحترم تراث وعادات وتقاليد الشعوب وهذا عين التحدي.

التقدمية تمثلت فقط في استخدام التغطيات القرميدية للأسطح المنحدرة والبلكونات الكبيرة المفتوحة للغبار



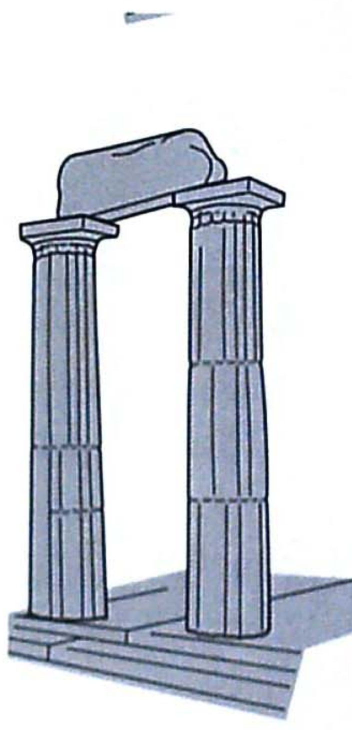
الاستاد من الداخل

مقابلة

صالح عبد المغني المطوع:

طموحي هو تطوير العناصر المعمارية المحلية

أجراها:
ماجد سلطان



■ منذ فترة، أثير في الكويت، ولايزال نقاش على الصعيد الثقافي حول الشخصية الوطنية للعمارة في الكويت والبحث عن المناسب لبيئة كالبيئة الكويتية الحارة والجافة مناخيا، المحافظة اجتماعيا وقيميا، وقد حدثت خلال السنوات الثلاثين الماضية تغيرات سريعة اختفت معها أشكال العمارة المحلية البيئية التي بنيت منها الكويت منذ نشأتها بالمواد الطبيعية المحلية والبسيطة حتى ظهور النفط وتوسع المدينة التجارية الصغيرة وظهور أشكال معمارية جديدة مستوردة أعطت لمباني مدينة الكويت أشكالها الحالية.

إلا أن هذه الأشكال المعمارية الحديثة والتي يغلب عليها طابع عمارة بيئة البحر الأبيض المتوسط لم تصمد في وقت لاحق أمام المتطلبات الأساسية لهذه البيئة الطبيعية والثقافية.

أجريت التعديلات المختلفة على عناصرها فتهجنت تلك الأشكال المعمارية بعد أن فرضت عليها المتطلبات البيئية والثقافية المحلية ضرورتها.

❖❖❖

تتالت بعد ذلك مع التطور العمراني، الأشكال المعمارية المستوردة من مختلف أقطار العالم وثقافاته حتى أصبحت الكويت حقلا لأشكال معمارية مختلفة كشفت عن واقعة الإتجاهات التائهة للوصول لعمارة بيئية كويتية تتناسب والتطورات التي شهدتها الكويت خلال العقود الثلاث الماضية.

بعد أن تهيأت لمجموعة من أبناء الكويت دراسة العمارة في عدد من جامعات الغرب والبحث عن هذه الصيغة المعمارية المحلية، تعددت الإجتهادات الوطنية للوصول إلى صيغة معمارية تتجاوب مع هذه التطلعات الثقافية للكويت، فظهرت عدد من الأبنية التي أتت متجاوبة وهذه المتطلبات الضرورية الطبيعية والثقافية.

أحد هذه الإجتهادات نجده في أعمال وأبنية المعماري الكويتي صالح عبد الغني المطوع (٤٣ عاما) والتي أخذت بالإنتشار في مدينة الكويت ما بين مجمعات سكنية وفلل وأخيرا مشروعه الضخم «سالمية بالاس» و«غز بالاس» وقد تميزت عن غيرها من المشاريع المعمارية الأخرى، إد تعد أحد البصمات الواضحة والمميزة والدالة عليه كتوقيع لا يخطئه الملاحظ من بين النماذج المعمارية المعاصرة التي تزخر بها مدينة الكويت المعاصرة.

فندق «سالمية بالاس» آخر أعمال المطوع وتظهر فيه الحليات المعمارية

ويحدثنا المطوع الذي يتكئ على عصى من الخيزران، حيث يمتلك منها الكثير ويحرص على إستخدامها في عمله، يخطط من خلالها بعض التفاصيل التي تعن له خلال معاينته للمشروع، كما كان يفعل استاذ البناء الكويتي، عن الظروف التي قادته كي يصبح معماريا مرافقته لوالده الذي عمل مقاولا من خلال شركته للبناء وسبق له بناء عدد من العمارات التجارية (حوالي ٣٦ عمارة تجارية في سوق المباركية داخل مدينة الكويت الحديثة) حبه لعملية البناء التي يقوم بها العمال حيث كان يقضي معهم الساعات وهم يقومون بأعمالهم في موقع البناء. يفرح لتكوين الفراغات في الغرف. هذه المتعة التي شعر بها وهو يرى البناء يشيَّد ويرتفع أمام عينيه جعلته يعلق قائلا: «إن أحد المتع للإنسان هو تخيل شيء والحلم به، ومن ثم تحققه أمامه».

لقد ورث المطوع حب هذا الإنشغال من والده، لذلك ما إن انتهى من دراسته العامة في مدارس الكويت حتى سافر الى الولايات المتحدة الأمريكية لتحقيق ذلك الحب ومواصلته، ملتحقا بجامعة ميامي في ولاية فلوريدا لدراسة العمارة.

في إحدى المحاضرات التي تناولت الأشكال المعمارية للحضارات المختلفة، تعرف صالح على هذه الأشكال وقد طلب الأستاذ من طلبته تصميم منزل بناء على ما تعلموه وعرفوه من عمارة يونانية ورومانية أو مغولية مستخدمين العناصر المعمارية المختلفة وفي غمرة انشغال زملائه بتصميم المنازل تنبه صالح للعمارة المحلية التي لم يأت أستاذه على ذكرها، وعاشها صالح ورأى كيف بدأ في الكويت إهمالها بحيث لم تعد موجودة الآن في الوقت الذي غادر فيه الكويت، بمالها من عناصر معمارية مميزة لا تقل عما قدمه الأستاذ. فصمم صالح أول بيت مستخدما هذه العناصر. أعجب التصميم الأستاذ الذي عاش فترة من حياته في الهند، وقد ذكرته عناصر البيت بما كان قد شاهده هناك. وحصل ذلك التصميم على درجة الإمتياز. وقد احتوى المنزل على العناصر المعمارية المحلية التي عرفها صالح من خلال ما احتفظ به من ذكرياته وما حفزته فيه تلك المحاضرات والدروس التي كان قد تلقاها في قاعات الدراسة من إمكانيات.

و منذ ذلك الحين فكر بأن ثمة عناصر معمارية كثيرة تستحق الإهتمام والتطوير ولهذا بدأ في التفكير باستخدام هذه العناصر فيما سيقوم بعمله من تصميمات للمنزل والعمارة التي يريد تحقيقها مستقبلا. ويقول: «رأيت هذه الإمكانيات الهائلة للعناصر المعمارية المحلية في عمارة كويتية معاصرة. فالباب «بوخوخة» مثلا يمكننا عمل مبنى متكامل منه ومن عشرة أدوار».

في مرحلة لاحقة قام المطوع على دراسة نظام التهوية القديم في البيئة الصحراوية باستخدام الطاقة الشمسية وهو ما نال عليها درجة الماجستير.

●●●

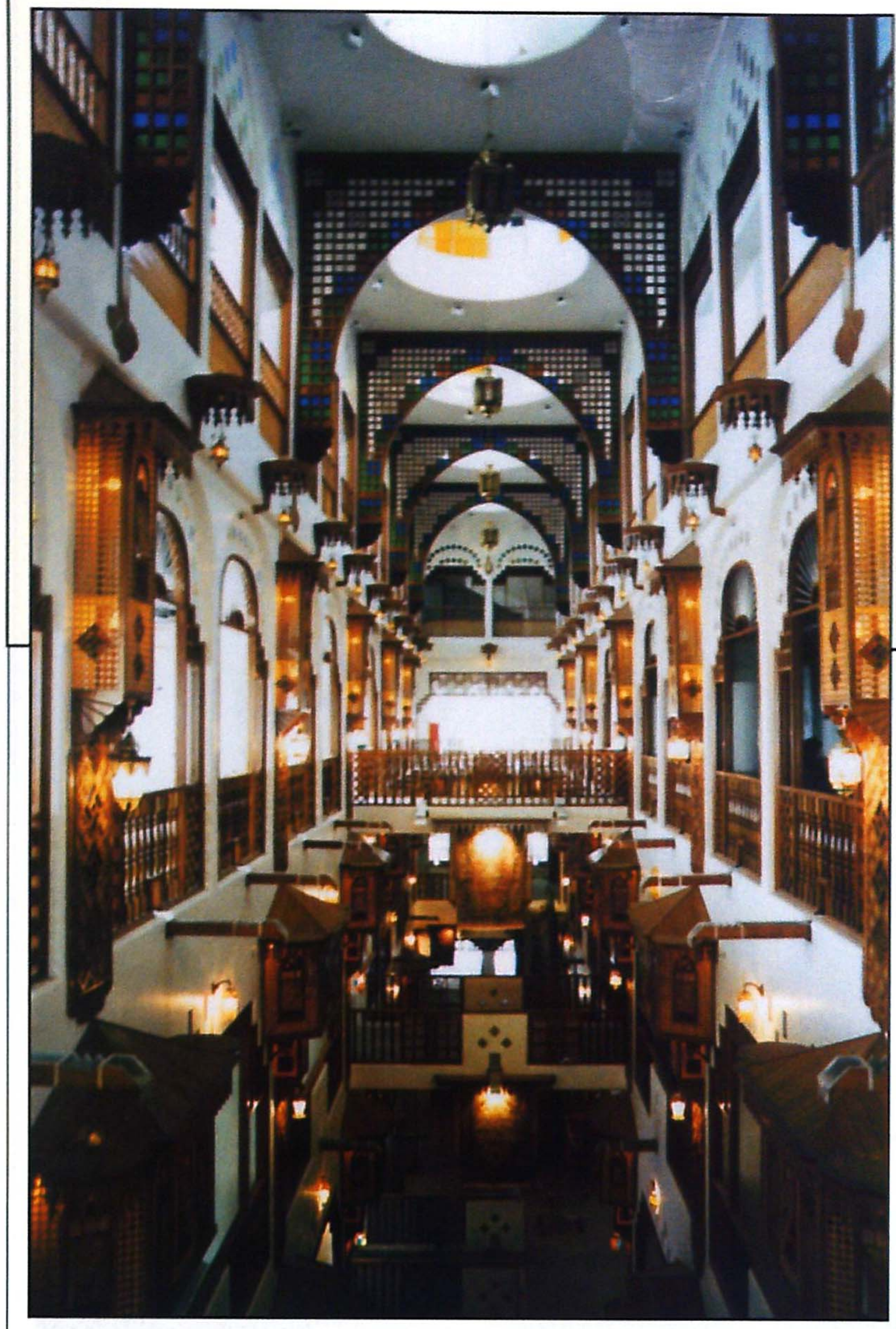
وتقوم عمارة المطوع على تصور وتخيل ما كان سيفعله المعماري القديم (الأستاذ) الذي

السكن الخاص بالمطوع

لو أتيح «للأستاذ» ما لدينا من إمكانيات فلن يتجاوز ما أقوم بعمله

بطاقة

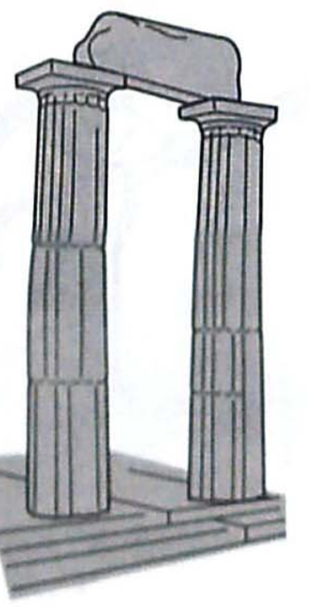
- صالح عبد الغني المطوع مواليد ١٩٥٧/٤/١٦
- حاصل على بكالوريوس العمارة من جامعة ميامي - فلوريدا - الولايات المتحدة الأمريكية.
- ما جستير في العمارة من الجامعة نفسها عن إستخدام نظم الطاقة الشمسية السهلة لبناء المباني المريحة في الكويت ١٩٨٢.
- عمل ببلدية الكويت في الفترة من ١٩٨٣ - ١٩٨٧.
- بنى أول أعماله مجمع شقق في ضاحية سلوى السكنية.
- له أكثر من أربعين بناء ما بين «مجمعات سكنية - وتجارية - منازل - فنادق» موزعة في بعض مناطق الكويت.
- له كتاب «تاريخ العمارة في مدينة الكويت وتأثيرها على المعماري» ١٩٩٤.
- صدر كتاب عن أعماله «صالح عبد الغني المطوع - رؤية جديدة في الكويت» تأليف غودفري غودوين ١٩٩٧.



• بهو فندق سالمية بالاس

من تصاميم صالح المطوع

مادام الواحد يحيا بيننا فلن يحظى بالتقدير...



ورثنا ثروة معمارية أهملناها وقمنا ببعثرتها وعلينا إعادة الاعتبار لها

بنى مدينة الكويت القديمة، لو إنه استمر معنا حتى الآن وحصلت له كل الإمكانيات والمواد الحديثة. ذلك أن المطوع يتصور أن ما يقوم به سيكون خيار ذلك المعماري الفطري. وهكذا بدأت أولى أعماله في الكويت.

ويرى المطوع إننا ورثنا ثروة أهملناها وقمنا ببعثرتها وعلينا إعادة الإعتبار لها. والسبب الذي جعلنا نهمل هذا الارث عدم التواصل بين عمارة الأمس واليوم اضافة الى ما حدث للكويت من تغير مفاجئ والقفزة البهلوانية التي دفعتنا الى تقليد أنماط وأساليب معمارية ليست وليدة هذه البيئة. بل إنه يرى أن مثل هذا التواصل لم يحدث في كثير من دول العالم، حتى إيطاليا التي تعد أحد أفضل البلدان في العمارة والتفاصيل المعمارية لم يحدث فيها مثل هذا التواصل مع طغيان العمارة الحداثية وعمارة ما بعد الحداثة.

ويقول مضيفا: «أحمد الله أنني وجدت نفسي أمتلك مؤسسة وأفكاراً معمارية خاصة، فمن يدري لو أنني لم أكن أمتلك هذه الامكانيات المتوفرة لي الآن هل كنت سأنفذ هذه الأفكار؟ ذلك إنه من الصعب إقناع الآخرين بمثل هذه الأفكار التي أعمل عليها، ومن حسن حظي أنني أنفذ تصوراتي بالطريقة التي أريدها ولا يأتيني مالك يفرض علي أفكاره، فالصدفة وحدها هي التي خدمتني لأقدم أعمالي هذه.

وكان صالح قد واجه في بداية عمله تحفظات من أسرته التي ورثت أعمال رب الأسرة في البناء والإنشاءات التي فاجأتها تصورات المعماري الشاب الجريء لبناء عمارة مختلفة عما هو سائد، في الوقت الذي لم تكن مستعدة فيه للمجازفة بمثل هذه المشاريع في سوق العقار الكويتي. إلا أن هذه التحفظات سرعان مازالت بعد النجاح التجاري الذي حققه نموذجه. لتنطلق بعدها مشاريعه وأعماله المختلفة.

ولكن هل سيلتزم المطوع حقا بتنفيذ تصوراته التي يعمل على تنفيذها دون تغيير. ماذا لوجاء أحدهم ليطلب منه تصورا لتصميم غير ما يقوم به من تصميمات. ومن جانب آخر ألم يشعر بالاكتفاء من هذا النموذج المعماري وبعد تطويره إلى أشكال عدة؟.

«إنني لو أردت - يجيب المطوع - أن أبني لأي كان فلن أشيد غير ما أقوم به الآن، كما لا أعتقد بأنني اكتفيت مما أقوم بعمله، وبما أنني أعمل على هذه العناصر فسأستمر عليها ولا أدري الى متى؟ فكل ما أريد عمله هو تطوير هذه العناصر المحلية والقديمة والمناسبة لنا تماما في كل مبنى وأي مبنى».

وهو على حد قوله لم يقم بعمل سوى إنه رفع البيت القديم ذي الدور الواحد ليجعله من عشرة أدوار أو أكثر من أجل أن نوصل تلك الفجوة التي حدثت بين العمارة التقليدية وبين التصورات الباحثة عن عمارة ذات شخصية محلية تتناسب والبيئة الطبيعية والثقافية.

ويشير المطوع إلى رأي أحد المراقبين الذي أبدى ملاحظة نقدية حول الطريقة التي يبني بها المطوع وقد هجرت منذ أكثر من قرنين من الزمان، فهي إلى جانب انها لا تتماشى مع الإتجاهات العصرية، فإنها متعبة جدا من حيث التنفيذ.

ويعترف المطوع أن العمارة التي يتبناها أصعب من العمارة الحداثية وما بعد الحداثية التي يعتقد بكونها «ليست سوى خرسانة ومعادن نقوم بتغطيتها بالزجاج وهذا ما يمكنني عمله وأنا جالس على مكتب - على حد قوله -.

وأضاف قائلا: «بالمناسبة يمكن للواحد أن يقصد في البناء الكويتي الحديث هناك البيت البسيط كما أن هناك البيت الذي يتناسب والمداخيل العالية».

وكثيرون ممن تشبعت عيونهم وذائقتهم من أشكال وأساليب العمارة الحديثة المتنوعة وانفصلت قيمهم وذائقتهم الجمالية عن العمارة المحلية القديمة التي يظل التعلق بها أمرا حنينيا يبعث على الارتباط بها يجدون كما في أمور كثيرة أن الزمن قد تجاوز هذه الأنماط ومفاهيمها ونظرياتها. فالزمن هو لهذه الأساليب والطرز المعمارية التي يتسابق أهل الكويت على نسخها من الآخرين والتي تناسب جماعات ميسورة يمكنها أن تنعم بآثار هذه الثروة المادية أو حتى أشكالها. فلا يمكن لأجيال تعيش كل إمكانيات الحضارة المعاصرة أن تعود لتسكن المنازل نفسها التي خرجت منها قبل أكثر من خمسين عاما، دون أن تدرك ما لتلك البيوت القديمة بأفكارها وأسلوبها من ارتباط طبيعي وثقافي بالبيئة وناسها وما هذه الحماسة للأشكال المعمارية الجميلة بأشكالها المنتشرة في ضواحي الكويت سوى نموذج لما تعيشه الكويت من إرتباك حول تطلعاتها الحديثة وما ينبغي لها من عمارة.

لقد أثارت أعمال صالح المطوع الناس بتساؤلات أغلبها نتيجة عدم المعرفة فيما تعنيه هذه التصورات المعمارية. بل أن منزلا قيد الإنشاء في ضاحية البدع وضع له أبراج عليها أشجار نخل أثار سخرية من وجود نخل على سطح منزل.

ويقول: «هذا كلام أتفهمه، فأغلب من يبدون ملاحظات مثل هذه لا يعرفون ما هي الفكرة من وراء هذه التصاميم ويعتمد هذا على خلفياتهم الثقافية».

ويضيف: «أنني أعتقد أنه طالما كان الواحد يحيا بيننا فلن يحظى بالتقدير وهذه ظاهرة، فيما يبدو، هي جزء من طبيعة الإنسان، ولكن حين يتوفى فقد تجد هذا التقدير فالناس لا تحسد الميت».

والمطوع الذي بدأ منذ الثمانينات يضع بصمته المعمارية في مدينة الكويت، يعرف هذا جيدا، ويدرك أن ما يقوم به قد أثر على السياق المعماري المحيط الراهن وسيكون جزءا من المستقبل.

قالوا عنه

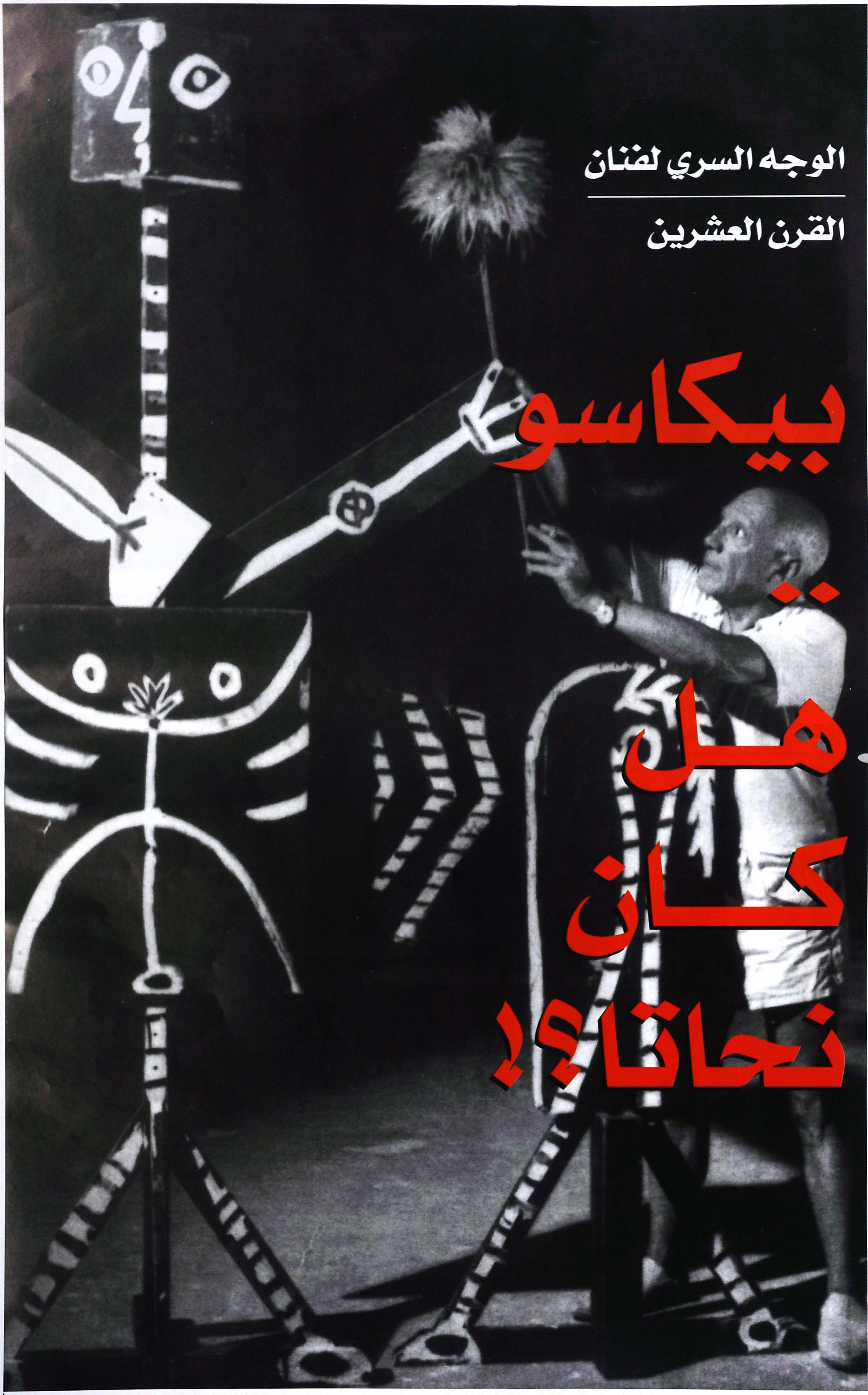
• «ثمة شيء موثوق ومؤكد، فكما أن لا حاجة لوضع اسمه على أبنية في الماضي، ذلك إنها نتيجة عقل واحد، فسيكون هناك أسباب أضعف لوضعه في المستقبل. إذ لم يحقق أي معماري أكثر من هذا».

«غودفري غودوين»

• إن كان المتميزون من أبناء الأمم الخالدة في الحياة البشرية يبقون في حياة أممهم أحياء، فانني أعتقد أن المهندس صالح عبد الغني المطوع سيظل هذه الظاهرة الإنسانية العميقة في مجتمع الكويت، وسيظل في تاريخ العمارة، وستكون دراساته وأبحاثه مرجعا للباحثين والدارسين كما هي رسالته التي أصبحت متداولة بشكل يلفت الأنظار في جامعات العالم، وإن كان هذا هو الحلم الجميل للمهندس صالح الذي شهد النور، فهنالك أحلاما كثيرة لصالح ستبرز في مستقبل السنوات...

«نورية السداني»

فنان



الوجه السري لفنان القرن العشرين

بيكاسو.. هل كان نحاتا؟!

باريس:
سلوى النعيمي

بدأ عام ١٩٠٢ بلوحة «المرأة الجالسة»

نحت على الجبس متأثراً بـ«رودان»

منحوتاته بقيت الجزء السري من فنه، احتفظ بها كأحراز تحميه

هل كان بيكاسو نحاتا؟ هذا هو السؤال الذي يجيب عنه المعرض الاستعادي الذي افتتح به مركز جورج بومبيدو في باريس أول مواسمه، بعد ثلاثة أعوام من الإغلاق (للتصليح والصيانة) من خلال أكثر من ثلاثمائة منحوتة موزعة على الصالات بترتيب زمني.

نعم كان بيكاسو أكبر رسامي القرن العشرين، وكان نحاتا أيضا.

وهناك سنكتشف ونحن نتابع سيرورة العمل من صالة إلى أخرى، أن بيكاسو كان ينحت دون أن يتوقف عن الرسم، جامعا المواد والأحجام، متجذرا في أصوله الإسبانية الأندلسية، مستعيرا من الفنانين الآخرين أو من الفن الأفريقي. السؤال هو: هل كان مثل بعض معاصريه ماتيس وبراك ودوران، ينحت من وقت إلى آخر دون أن يكون النحت عنصرا أساسيا في عمله الفني؟

❖❖❖

ما نراه في المعرض والذي لا يشكل إلا نصف ما أنجزه الفنان في حياته من منحوتات لا يمكن إلا أن ينفي هذه الفكرة، مؤكدا على العكس على تجربة متفردة متطورة باستمرار، كما كان شأن بيكاسو في كل ما قدم.

لفترة طويلة بقيت منحوتات بيكاسو الجزء السري من عمله الفني. أراد أن يحتفظ بها إلى جانبه وكأنها أحراز تحميه وشواهد حية على مسيرته المبدعة، وكأنها كانت بالنسبة له الجانب السحري في عمله. عُرف بعضها في البداية عبر صور التقطت لبيكاسو في بيوته ومحترفاته. كان أول خروج جزئي لها العام ١٩٣٢ في غاليري جورج بوتي حيث عرضت سبع منها. ولكن المفاجأة كانت كبيرة العام ١٩٦٦ في المعرض الاستعادي الذي أقيم في القصر الكبير في باريس بمناسبة بلوغ الفنان عامه الخامس والثمانين، عندما سمح لبعض منحوتاته أن تخرج من محترفه لتشارك في هذا المعرض. وكان السؤال الذي أثير يومها: هل بيكاسو نحات قبل كل شيء؟

اليوم، وللمرة الأولى في فرنسا يخصص معرض كامل للأعمال النحتية فقط، جامعا أكثر من ٣٠٠ قطعة، من «المرأة الجالسة» العام ١٩٠٢ إلى الصفائح الحديدية التي كان يقصقصها وأعمال الخزف التي أنجزها في موجن في نهاية حياته. نتابع معها تطورات الفن الحديث خلال قرن كامل.

من المنحوتات الكبيرة مثل «المرأة في الحديقة» و«رجل وخروف» حتى أغطية زجاجات المياه المعدنية، التي لم يكن يستطيع الامتناع عن العمل عليها وهو على مائدة الطعام. من النصب الذي طلب منه تكريما للشاعر أبو لينير حتى الدمى التي كان يفبركها لابنته بالوما... كل هذا معروض الآن في مركز جورج بومبيدو وللمرة الأولى. من صالة إلى أخرى نتابع بيكاسو نحاتا متابعة زمنية. نبدأ معه، في الصالة الأولى، بمراحل فترته التكعيبية التي كانت انتصارا على القواعد الجامدة دون أن تتحول بدورها عنده إلى قواعد ملزمة نهائية. كعادته يهضم القاعدة ويرفضها معا.

البداية إذن كانت خلال العامين ١٩٠٢ و١٩٠٣، مع «المرأة الجالسة» و«المغني الأعمى» و«رأس البيكادور بأنف مكسور». ها هوذا يهتم بمجال كان قد أهمله حتى الآن: النحت، يعمل على الجبس متأثرا بالنحات الكبير رودان الذي شاهد أعماله للمرة الأولى في المعرض الدولي العام ١٩٠٠ في أثناء زيارته لباريس. إنه شاب صغير ويده مازالت ثقيلة تحاول الإجابة عن الأسئلة الجمالية لتلك الفترة، بذلك الأسلوب المتماسك

الحصاد - برونز

• امرأة مع برتقالة أو تفاحة

عرض أول سبع قطع منها عام ١٩٣٢ في غاليري جورج بوتي

الضخم الذي كان في لوحاته آنذاك. في العام التالي كان «رأس البيكادور بأنف مكسور» وكأنه قناع أو صورة شخصية، يبدو في جنوحه إلى عدم التناظر ويعود فيه إلى دقة في الملامح معبرة عن عمق سيكولوجي كان قد ابتعد عنه في الرسم (الفترة الزرقاء).

في المنحوتات التالية (المجنون) العام ١٩٠٥ هناك علاقة واضحة برسوم السيرك، حيث كان يذهب ليتفرج مسحورا مع أصدقائه مرة كل أسبوع، أما مع «رأس امرأة» - فرناند إحدى نسائه - ١٩٠٦، فيبدو وكأنه ترك جانبا الرسام فيه كي يهتم بالنحات، وذلك في حرصه على عدم التناظر (في العينين)، وتبسيط الملامح ولكنه يتعامل مع مؤخرة الرأس والشعر بكثير من الخفة. سيطبق هذه الطريقة في كثير من أعماله اللاحقة: سيجد دائما الوسيلة الملائمة التي ستسمح له أن يتخلص من مؤخرة الرأس دون الاهتمام المعطى للوجه نفسه.

المنعطف المهم في نحت بيكاسو سيكون العام ١٩٠٦ عندما سيكتشف التماثيل الأفريقية التي اشتراها ماتيس، وعندما سيقوم برحلة إلى غوسول، القرية الصغيرة الواقعة في كاتالونيا العليا في إسبانيا. هذان الأمران سيحدثان طفرة عميقة في أعماله النحتية وسنرى تجلياتها في التماثيل الخشبية الصغيرة المنحوتة على طريقة الفنان غوغان. هذه التماثيل موازية للفترة التي رسم فيها لوحته الشهيرة «آنسات آفينيون» التي نرى فيها القسوة نفسها والتبسيط الهندسي للأحجام، والتي تعتبر شرارة الثورة التي أطلقها بيكاسو لتحطم قواعد اللغة الفنية الأوروبية السائدة منذ النهضة. بيكاسو وجورج براك الفنان الفرنسي الشاب سيصلان من خلال بحثهما الفني، منفردين مع تبادل مستمر لوجهات نظرهما، إلى النتائج نفسها وهكذا ستولد التكعيبية التحليلية والتركيبية معهما معا.

في خريف ١٩٠٩ سيحقق بيكاسو نقلة أساسية «رأس امرأة» يفكك فيه رأس فرناند في تناوب من المساحات المحدبة أو المقعرة. إنها الضربة القاصمة للنحت حتى ذلك الحين أو كما يقول الناقد الفرنسي دانييل آبادي: «ينقل المنحوتة من التمثيل إلى المفهوم ومن الفيزيائي إلى الاحتمالي» مما يمنح العمل بعدا فوضويا وتقطيعا في تمثيل الحجم لم يعرفهما النحت حتى ذلك الوقت. وتاريخ النحت الحديث سيدخل من الباب الذي فتحه بيكاسو، وسنرى امتدادات هذا بوضوح في القرن العشرين عند العديد من الفنانين.

بعدها سيعمل بيكاسو على التلصيق «الكولاج» باستعمال قصاصات الورق الصغيرة وتشكيلها في تعبير جديد عن الواقع. سنجد هنا كل أنواع الورق: ورق الصحف وورق الجدران والورق الملون وبطاقات الزيارة وعلب السجائر وورق اللعب... يعيد الفنان خلالها تنظيم مساحة اللوحة التي تصير محجمة بعد أن كانت مستوية.

كما هو الحال مع التشكيلات أو البناءات التكعيبية التي تجمع أدوات مختلفة تخرج عن عالمها الأول وتدخل عالم النحت، في زاوية منه فقط لأنها لا تتعامل مع البعد الثالث، إلا نادرا، ونراها من جهة واحدة معلقة على جدار مثلا.

من عمل إلى آخر نتابع بحث بيكاسو على الحجم ورغبته من خلال قطع مشهورة مجموعة هنا. نراه في «الغيتار» ١٩١٢ أول منحوتة فيها تجميع. حيث يكون مستويات متوضعة الواحدة فوق الأخرى ويستعمل الكرتون المقطع والورق الملصق والقماش والحبال.

يسألونه منحوتة ولكنها مرسومة وملونة، فيجيب بيكاسو «إنها لا شيء الغيتار فحسب الحدود المنيعة سقطت. لقد تحررنا من الرسم ومن النحت وخرجنا على السطوة السخيفة للنوع الفني». سيعلق الفنان الغيتار على جدار محترفه وستحيط بقاعدته رسوم

علاقته بماري تيريز أضافت إلى أعماله العنصر الايروتيكي

صغيرة من الورق المقصوص الملصق، ونراه في المعرض مع غيتار آخر قادم من متحف الفن الحديث في نيويورك مشغول بخيوط المعدن وصفائح المعدن البيض المقصوصة والمطوية.

نحدس هنا الحوار الدائم بين بيكاسو الرسام وبيكاسو النحات. يتابع البحث متنقلا بينهما، متحديا نفسه أبعد في كل مرة ومجددا في كل مرة، ودون أن يسقط أبدا في الشكلانية الصرفة التي لا يكف عن سبر مساراتها. ينحت راسما في الفضاء كما في النصب الذي قدمه مشروعا لتكريم الشاعر أبولينير. «ستنحت له تمثالا من الرخام؟ من البرونز؟ من...؟ سألوا بيكاسو، وأجاب هذا كله قديم جدا، عليّ أن أنحت له تمثالا عميقا من لا شيء، مثل الشعر ومثل المجد...» والطريف أن اللجنة المسؤولة رفضت عمل بيكاسو، وكانت تلك هي المرة الأولى والأخيرة التي يدخل فيها الفنان في لعبة أكاديمية من هذا النوع.

بين العامين ١٩٢٩ و١٩٣٠ ودائما بمساعدة صديقه خوليو غونزاليس (لحام الحديد الذي سيتحول إلى نحات بدوره بعد عشرة أعوام من حرفة مارسها أكلا للخبز). سينجز بيكاسو منحوتات حديدية وتجميعات معدنية، مستخدما الفراغ. مما نراه أيضا في منحوتتين مثل «امرأة في حديقة» و«رأس امرأة». حيث يلعب التلوين دورا مهما بالعكس لأنه ينفي عن المادة المستعملة (الحديد هنا) أهميتها، إنها لا تستخدم لنفسها ولكنها وسيلة فقط، كما سيفعل بيكاسو مع البرونز فيما بعد.

في الوقت نفسه، أي في الثلاثينيات، سيعمق علاقته مع الحركة السوريالية وزعيمها أندريه بروتون الذي يعترف بعبقرية بيكاسو المؤسِّسة حين يقول «إذا كان على السوريالية أن تحدد لنفسها خطا تسير عليه، فما عليها إلا أن تخطو على الدرب التي مشى وسيمشي عليها بيكاسو. أتمنى أن أبدو متطلبا جدا عندما أقول هذا. سأقف دائما في وجه أي محاولة تصنف عمل الإنسان، وأؤكد أننا ننتظر منه الكثير، ومن ثم تمنحه بشكل سخيف صفة محددة».

«تشكيل مع قفاز» تعود بنا إلى صيف ١٩٣٠ عندما سيمضي بيكاسو الصيف في مدينة صغيرة على ساحل البحر الأبيض المتوسط مع زوجته أولا وعشيقته الشابة ماري تيريز والتر. إنه يستخدم الرمل الملون والقفاز والكرتون والنباتات الملصقة والمخيطة على القماش لتطلع النائمة على الرمل بخدها الصغير المستند على يدها المضخمة.

بعدها بعامين سيلصق بيكاسو على القماش المصبوغ بالأبيض أعوادا من الكبريت وقطعا من القماش وورقة زيزفون وفراشة، وكأنها الحياة وقد توقفت في انطلاقها، فاردة جناحيها إلى الأبد.

العام ١٩٣٢ سيزور المصور الفوتوغرافي الشهير براساي محترف بيكاسو، وسيكتب فيما بعد في كتابه «حوارات مع بيكاسو»: «أعتقد أنه عندما زار هذا المكان للمرة الأولى لم يُفتن بالقصر الصغير، ولكن بملحقاته الكبيرة الفارغة... عرف أنه سيستطيع أخيرا أن يستسلم إلى رغبة قيد زمنا طويلا: أن يعمل على منحوتات كبيرة. لقد فتح بابا واحدا من هذه المستودعات واستطعنا أن نرى شعبا من المنحوتات بلون أبيض ناصع».

علاقة بيكاسو بماري تيريز ستضيف العنصر الايروتيكي إلى أعماله. وتشريح جسد المرأة المعشوقة سيتحول إلى تمثيل للشهوة. في «رأس امرأة» سيختلط الجسد بالرأس وكل ملمح من هذا سيعاد إلى ذاك. تختلط التقاسيم في منحوتة لا تعرف مرجعا إلا الرغبة.

في منحوتات هذه الفترة ما يذكر بماتيس والعلاقة الفنية الغامضة التي كانت تربط هذين الرائدين. وكان بيكاسو يريد أن يتحقق إن كان هذا الشكل الجديد من

■ ■ ■

رحلته إلى قرية «غوسول» في كاتالونيا العليا واكتشافه للتماثيل الأفريقية غيرا طريقة عمله النحتية

• مقطع من وجه امرأة

جاكلين ذات الشريط الاخضر

بمساعدة صديقه «لحام الحديد» أنجز منحوتات حديدية وتجميعات معدنية

■ ■ ■

النحت الذي يعمل عليه، لم يفقد صلته بالأشكال الكلاسيكية التي كان ماتيس في أعماله آنذاك المتابع لها والمحافظ عليها.

العام ١٩٣٥ سيدخل بيكاسو أزمة إبداعية تتوافق مع الخلخلة العاطفية التي كان يعيشها، والتي ستنتهي بطلاق زوجته أولغا واستقراره مع امرأة جديدة هي دورامار في محترف جديد في باريس. سيعود هنا إلى عطائه والدنيا تشتعل بنار الحرب العالمية الثانية.

في هذه الفترة سيتسم النحت بسمات الحرمان المادي والحزن والمأساة مما عاشه الناس أثناء الحرب. لن يغادر بيكاسو محترفه خلال العام ١٩٤٢، وسنرى هنا ممارسته لتجميع الأدوات الموجودة في الحياة اليومية، كما في «رأس ثور» حيث يشكل مقود الدراجة ومقعدها رأس الحيوان. الحس الساخر في نظرة الفنان سيكتفي بجمع هذين العنصرين ويثبتهما بنقطة تلحمهما لتصيرا مثالا متطرفا على تقنية التجميع.

فيما بعد سيأتي «رأس الميت» مأساويا في تذكيره بالقدر الإنساني، ثم «الحصاد» حاملا منجله والذي رأى فيه أندريه مالرو صورة الموت متقدما بعناد، وأراد أن يجعل من هذه المنحوتة نصبا لذكرى الشاعر شارل بودلير في باريس.

يبدو أن بيكاسو أراد أن يقاوم هذه النزعة المتشائمة فعمد إلى نحت «الرجل والخروف» العام ١٩٤٣. والرجل النحيل حاملا الخروف وكأنه من قلبه، يريد تقديمه ضحية يفتدي بها بعثه وعودته إلى الحياة، كان نتيجة لسلسلة من الرسوم التحضيرية لهذه المنحوتة قبل أن تستقر على شكلها النهائي، كأنها شُغلت بنفس واحد، مما يؤكد أن السرعة التي كان الفنان يشتهر بها ليست إلا نتيجة عمل شاق وتفكير مستمر فيما يريد إنجازه.

بعد الحرب، اكتشف بيكاسو الخزف وافتتن بتقنيته فتفنن وجدد وخرق القواعد كعادته. وربما كانت منحوتة «القردة وصغيرها» ١٩٥١ من الخزف والجبس والمعدن وسيارتين صغيرتين من أطرف ما قدم بهذه المادة.

في «البنت الصغيرة التي تنط بالحبل» يعمد بيكاسو إلى مكونات من الفصيلة نفسها: سلة القش وقالب الجاتو وعلبة الشوكولاتة والحذاء والخشب والحديد والخزف والجبس. مسكوبة في البرونز بعد إعطائها الشكل المرغوب، وهو يحقق فيها هوسا سكنه دائما: أن يتحدى الجاذبية الأرضية منجزا منحوتة لا تلمس الأرض.

هذه الخفة ستتجلى في منحوتات الستينيات: الأوراق المطوية والمقصوصة والملونة تبدو بسيطة كألعاب الأطفال. ولكنها في الحقيقة تنجز مهمة أساسية هي التوفيق بين الرسم والنحت وتقدم الحل في الوقت نفسه الذي تعيد فيه طرح أسئلة جديدة.

تختلط التحديات الفنية مع أهواء الحياة وجموح الفنان وذاكرته المرعبة. الفن الإفريقي والفن الإسباني ولوحة أنغرز الشهيرة «الحمام التركي» من ضمن ما عرف وهضم عميقا. إنه متيقظ دائما مبدع دائما، يلتقط ويعطي، لا يطيع المصادفة التي تضع أداة ما في طريقه، بل يبحث عن تلك التي يمكن لها أن تعطه الشكل الذي يبحث عنه «أريد أن تشتري لي مصفاة» يطلب إلى صديقه غونزاليس، وسيجعل منها رأس فرناند من الخلف.

بيكاسو ينحت وكأنه يملك العالم. كل ما في العالم يمكن أن يكون عنصرا من عناصر منحوتاته: الخشب، المعادن، الجبس، الكرتون، القش، المسامير... وكلها متساوية في أهميتها. إنها ملك يديه، يصنع منها ما يشاء. علب الكبريت، السيارة الصغيرة التي يلعب بها طفله. من مقعد الدراجة ومقودها المقلوب أعطت «رأس

الحكومة الفرنسية طردته من مرسمه وأعطته وسام «جوقة الشرق» فرفضه

ثور» علب فارغة وسلة قش وزهرة نخيل ستكفي كي تكون «العنزة».

«لماذا إذن يبقى بيكاسو الذي فتح الطريق لنحت القرن العشرين في عيون الجمهور رساما؟» يسأل أحد النقاد قبل أن يجيب: «لأننا نعيش عصر التخصص والناس تلصق بالفنان صورة واحدة فقط». بالإضافة إلى الحذر الأكاديمي الذي لا يمكن له إلا أن يطل برأسه في مواجهة فنان ثوري مثل بيكاسو، الذي أجاب عندما نقلت إليه ردود فعل بعضهم على منحوتاته في معرضه الاستعادي العام ١٩٦٦، «من الصعب أن نضع شيئا من المطلق في مستنقع الضفادع».

هناك حكاية يتناقلها النقاد تقول إن بيكاسو عرض على الدولة الفرنسية، بعد معرضه الاستعادي هذا أن يتنازل لها عن كل منحوتاته المعروضة مقابل إلغاء قرار طرده من محترفه في سان أوغستان في باريس، الذي كان يسكنه منذ ١٩٥٥لارتباطه العاطفي به: فيه رسم لوحة غرنيكا. رفضت الدولة الفرنسية التي نفذت قرار الطرد وإخلاء المكان، دون أن يمنعها هذا من إعطائه وسام جوقة الشرف الذي رفضه رفضا قاطعا.

نعم لقد كان بيكاسو نحاتا. عمل متجاوزا التصنيفات الكلاسيكية وكسر المواضعات الثقافية، مؤثرا باستمرار في عصره. أليس اللجوء إلى تجميع وتركيب أدوات الحياة اليومية والسخرية من استعمالها في المجتمع الاستهلاكي، مما نراه مزدهرا في محترفات الفنانين المعاصرين؟.

نعم لقد كان أكبر رسامي القرن العشرين نحاتا أيضا. عرف كيف يتعامل مع المواد الأكثر تنوعا، كيف يلتقط أدوات الحياة اليومية ليجمعها في تشكيلات تخترق التقنيات وتحطم حدود الأنواع. كيف يوسع حدود تقنية واستخدام المواد الأولية. كيف يعالج البرونز والحجر والخشب والورق دون أن يتخلى عن نظرته المستشرفة على عالم الأدوات. عرف هذا كله واحتل مكانة متفردة في الطليعة الفنية الراسخة في عصره. وكما يقول الناقد فيرنر سبيس في الكتاب ـ المرجع الذي لابد منه لفهم عمل بيكاسو النحتي (٤٤٠ صفحة. منشورات مركز جورج بومبيدو)، إنه يملك «توازنا بين وعي حاد بالحداثة من جهة واكتشاف للمسافة التاريخية من جهة أخرى».

ربما كان السؤال الآخر عن «هوية العمل الفني» الذي يطرحه الناقد الفرنسي دانيل آبادي، هو الذي ينسل إلى ذهن المتفرج عندما يرى منحوتات بيكاسو في تحولاتها تنوعا وتفردا:

ما الذي يجعلنا نتعرف على عمل هذا الفنان بمجرد أن نراه؟

ما الذي يجعلنا نضع توقيعه عليه دون تردد؟

ما «سر بيكاسو» الذي حاول المخرج الفرنسي هنري جورج كلوزو أن يجعلنا نكتشفه في فيلمه الشهير الذي يحمل هذا العنوان؟

ربما كان الجواب في عبقرية بيكاسو وحريته وتفلته من كل المواضعات. إنها قوة القطيعة مع الأفكار الفنية السائدة. لا قانون إلا نظرته إلى ما يحيط به. نظرته الحادة إلى حد القسوة، نظرته التي تخرج الأشياء من محتواها، لتجمعها جمعا جديدا يعطيها شكلا آخر ومعنى آخر، ونكتشف أننا، في النحت كما في الرسم، نعيش مع بيكاسو في تحولاته تلخيصا لمغامرة الفن الحديث في القرن العشرين.

بابلو بيكاسو

- ١٨٨٢ الولادة في مالقة /اسبانيا

دراسة الفنون الجميلة في مدارس برشلونة ومدريد.

- ١٩٠٠ أول معرض شخصي في برشلونة.

أول زيارة لباريس.

- ١٩٠١ ـ ٤ ـ ١٩ الفترة الزرقاء. لوحات مليئة بالبؤس والوحدة.

- ١٩٠٤ يستقر نهائيا في باريس.

بداية الفترة الزهرية. لوحات موضوعها السيرك.

- ١٩٠٧ يرسم آنسات آفينيون. بداية المدرسة التكعيبية.

يتعرف على الرسام الفرنسي براك.

- ١٩٠٩ يرسم لوحات عدة تعتبر بداية التكعيبية التحليلية.

ينحت «رأس فرناند أوليفييه، أول محنتوتة تكعيبية.

- ١٩١٢ معرض شخصي في برشلونة.

- ١٩١٧ أول عمل بأوراق مقصوصة وملصقة.

يعمل مع الباليه الروسي الذي يديره دياغيليف مصمما للديكور والملابس.

- ١٩١٩ بالإضافة إلى التكعيبية يعمد إلى الرسم الواقعي الضخم الذي سيسيطر على لوحاته في هذه الفترة.

- ١٩٢٥ يشارك في معرض الرسم السوريالي الذي يقام في باريس.

- ١٩٢٨ بداية تعاونه مع خوليو غونزاليس لإنجاز نصب تكريمي للشاعر أبولينير. ابتداء من هذا التاريخ سيصير النحت نشاطا أساسيا بالنسبة له.

- ١٩٣٦ معارض في برشلونة ومدريد وبلباو.

- ١٩٣٧ لوحة «غرنيكا» في جناح الجمهورية الإسبانية في المعرض الدولي للفنون والتقنيات في الحياة الحديثة، في باريس.

- ١٩٤٤ في معرض الخريف، الذي يقام بعد تحرير باريس تخصص له قاعة كاملة تحية لموقفه أثناء الاحتلال الألماني.

ينتسب للحزب الشيوعي الفرنسي.

- ١٩٤٦معرض في متحف الفن الحديث في نيويورك.

- ١٩٤٧ أول عمل بالخزف

- ١٩٥٥ يستقر في مدينة كان في جنوب فرنسا.

معرض استعادي في متحف الفنون الديكورية في باريس.

- ١٩٦٠ معرض استعادي في غاليري تيت في لندن.

- ١٩٦٣ يستقر في موجان في جنوب فرنسا.

افتتاح متحف بيكاسو في برشلونة.

- ١٩٦٦ معارض متعددة بمناسبة بلوغه الخامسة والثمانين.

معرض استعادي في باريس.

- ١٩٧٠ معرض في قصر البابوات في مدينة آفينيون.

- ١٩٧١ أول كتاب عن منحوتات بيكاسو يكتبه فيرنر سبيس بالألمانية.

- ١٩٧٣ معرض لمحفوراته الأخيرة في باريس.

وتوفي في نفس العام في موجان - فرنسا

في الثلاثينيات عمّق علاقته مع الحركة السوريالية ورائدها بروتون

في عام ١٩٣٥ دخل أزمة إبداعية بسبب الخلل العاطفي في حياته

■ السومريون يعتبرون اليد عنوانا لاكتمال المخلوق

■ اليد كانت وسيلة يعقوب للسطو على ميراث أبيه إسحق

بيدها أخذت حواء ثمرة من الشجرة المحرمة وأثمت حين: «أكلت وأعطت زوجها أيضا، وكان معها فأكل» (١). واستدرج قايين هابيل إلى الحقل وقتله بيده، فقال له الرب: «ماذا فعلت؟ دم أخيك يصرخ إلي من الأرض. والآن، فملعون أنت من الأرض التي فتحت فمها لتقبل دم أخيك من يدك» (٢). وبحيلة ماكرة انتزع يعقوب الأخ الأملس والأصغر من أخيه عيسو الأشعر والأكبر ميراث أبيهما اسحق الذي كل نظره، مستخدما في حيلته يديه اللتين كساهما بجلد جدي. ويروي سفر التكوين أن اسحق الذي يحب عيسو صاحب الحق في الميراث قال ليعقوب الذي تحبه أمه رفقة وهي التي دبرت الحيلة: «تعال لأجسك يا ابني، فأعرف هل أنت ابني عيسو أم لا». فتقدم يعقوب إلى اسحق أبيه، فجسه وقال: «الصوت صوت يعقوب، ولكن اليدين يدا عيسو» (٣).

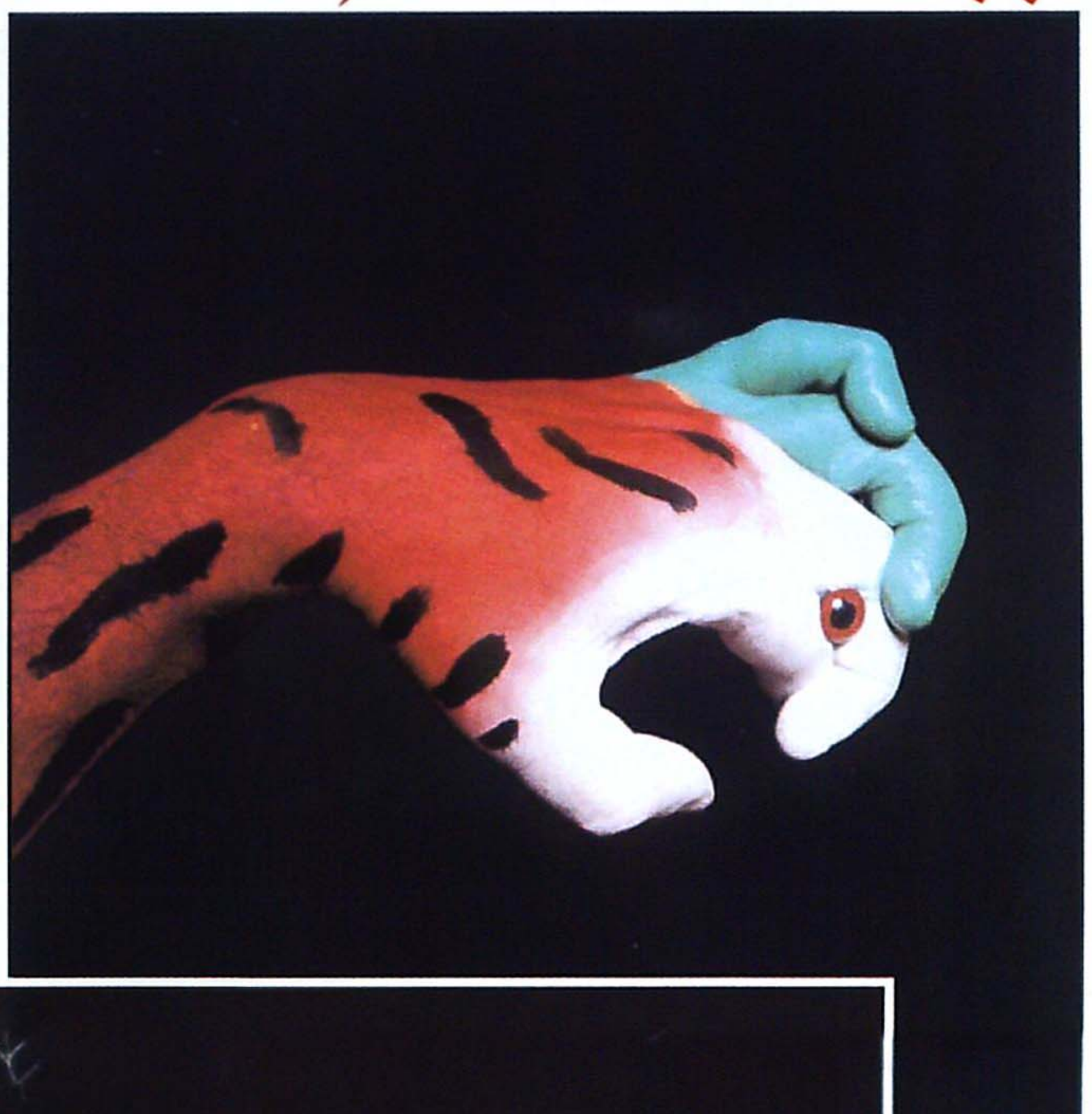
يد الإنسان من الأسط

د. نزار العاني

باحث وكاتب سوري

مقيم في بالكويت

وفي الحالات الثلاث تلطخت «يد» الإنسان بالخطيئة والدم والكذب، ولكنها كانت ولا تزال وسيلته وأداته لبناء الحضارة، فيما نقشت بمهارة على الألواح السومرية الأولى حروف وكلمات الأساطير، وفيما رسمت ونحتت، وفيما أبدعت من شواهد باقية إلى أبد الزمان.



في نص سومري يتعلق بالمخلوقات يرجع إلى العام ١٩٠٠ ق. م نقرأ نقاشا بين أنكي ونينماخ حول «تقرير مصير ووسائل معيشة خلائق غير مكتملة أو مشوهة أو ذات عاهة ويحاول النص عرض بعض الحلول لتلك الحالات التي عرفها البشر...» (٤) ومن حالات النقص الفادحة التي تعتور المخلوقات يذكر النص حالة الضرير والمشلول والعنين والعاقر والخنثى وعلى رأس هؤلاء المشوهين «الإنسان الأول الذي ... لم يكن يستطيع إمساك أي شيء بيديه المتصلبتي المفاصل» (٥). وكذلك المخلوق الغريب الشكل واسمه «أومول» وبالسومرية «Umu-ul» الذي تقدم له نينماخ خبزا «لكنه لم يستطع تناوله» (٦)، وذلك لأن من أكبر عيوب هذا المخلوق كما وصف النص له: «ويدان غير قادرتين على الإمساك بالرأس وعلى تغذية الفم» (٧)، ولأن أنكي تجاوز فيما صنع هذه النقيصة قال لنينماخ: «ضعي يدك على فمك! ولنحتفل بمقدرتي - الخلاقة المتألقة بمهارة - الصنع» (٨).

خصص أرسطو طاليس (٣٨٤ - ٣٢٢ ق. م) العديد من الصفحات في كتابه «أجزاء الحيوان» للحديث عن اليد ووصفها بأنها «امتياز خاص بالإنسان» (٩)، ومما قاله فيها: «قال أناساغورس إنه لهذه العلة - أعني أن للإنسان يدين - صار أعقل وأحلم من جميع الحيوان، والأولى أن نقول إنه لكونه أعقل الحيوان صارت له يدان ... فليس الإنسان حليما جدا لحال أن له يدين، بل لأنه حليم جدا صارت له يدان» (١٠) وهذا الربط بين العقل واليد يرد بشكل مجازي في الأدب المصري القديم إذ تقول إحدى المقطوعات الغزلية: «حين تكون يدك في يدي/ يفكر عقلانا» (١١)، ولكن أرسطو يدعم مقولته بمبادئ العلم والجدل الفلسفي كما فعل علماء الأناسة (الأنثربولوجيا) حين قالوا أن اليد ساهمت بولادة الإنسان الحاذق أو الإنسان صانع الأدوات (الهوموهابيلوس - Homp Habilis) قبل أكثر من مليوني سنة وهو الجد الأول للإنسان الحالي(١٢)، وما صنع الأدوات سوى خطوة الفن الأولى وجوهر التشكيل الذي يحول خامات الطبيعة إلى نماذج مبتكرة، وما كان الإنسان لينجح لولا اليد العبقرية التي يطلق عليها أرسطو تسمية ذات دلالة في قوله «أن الإنسان العاقل يحتاج إلى آلة كبيرة يستعملها بنوعي الصواب والاستقامة. وليست اليد آلة واحدة، بل آلة كبيرة لأنها مثل آلة الآلات» (١٣).

ويرى الإمام العالم زكريا بن محمد بن محمود القزويني (٦٠٠ - ٦٨٢ هـ) أن الحكمة الإلهية خلقت للإنسان الذي يدرك بالحواس آلة محكمة هي اليد «تتناول بها - النفس - ما ينفعها وتبعد عنها ما يضرها» (١٤) ويفصّل القزويني في خلقة اليد وتشريحها ووظائفها وحركتها والأدوار المتباينة لأصابعها الأربع والإبهام الذي يقابلها ليستنتج قائلا: «لو اجتمع الأولون والآخرون على وضع أحسن من هذا لم يمكنهم فسبحان من أحسن كل شيء خلقه» (١٥).

تنطوي الأمثال على وعي جمعي يفضي إلى حكمة راسخة لا يغيب مغزاها عن لبيب. ونعثر تحت مادة «يد» في «قاموس الحكم والأمثال والأقوال المأثورة» (١٦) على نماذج من هذه الأمثال:

- اليد هي أداة الأدوات (أرسطو)
- يدي اليمنى هي إلهي (فرجيل)
- اليد الخشنة دليل عقل جريء (شكسبير)
- البحر تحكمه اليد (دانماركية)
- عشرة ألسن تؤكد لا تساوي عينين تنظران، وعينان تنظران لا تساويان يدا تجس (سيامسة)

وللعرب أمثالهم أيضا وهي كثيرة والسائر منها قولهم:

- يدك منك وإن كانت أشلاء.
- وما من يد إلا يد الله فوقها.
- بيدي لا بيد عمرو.
-. هم عليه يد واحدة.
- يد تشجّ وأخرى منك تأسوني.
- يد الحرّ ميزان.

ولا أدل على قيمة اليد في العرف والعادة عند الشعوب من أداء القسم بها، والتحية، والمصافحة، والايماء، والتقبيل، والصلوات والدعوات.

وقد أخطأ من أطلق على الشاعر نزار قباني لقب «شاعر النهد». فقد وردت لفظة «النهد» في مجمل ما كتب نزار من شعر (١٦٧) مرة، في حين وردت لفظة اليد وتحويراتها (يدان، أصابع، كف) حوالي (٤٧٨) مرة (١٧). والأدعى إلى الصواب أن نطلق على نزار قباني لقب «شاعر اليد».

ولا يخلو ديوان شعر قديم أو حديث، وبكل لغات الأرض، من أبيات توظف اليد لرسم الصورة الشعرية ببهاء والاتكاء على اللفظة كمفتاح لتنويعات مجازية تقتحم عوالم المعنى لإجلاء الغامض أو التمويه على الوضوح، وعلى الوجهين تكتسب لفظة اليد قيمة دلالية عظيمة.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، يبدو شغف الشاعر محمد على شمس الدين بلفظة اليد ومجازاتها واضحا وجليا عبر المقتطفات العشوائية التالية:

- فأبصرت يدي/ ترسم شيئا ما في الظل.
- أفتح أسرار الكف/ وأغلقها/ ليظل الشك عميقا.
- ويدي لا تمسك حتى أطراف أصابعها.
- فارحل مولاي ولا ترحل/ جسدي/ ويدي مأواك.
- كل ما سوف يأتي مضى/ ويدي لا تراني.
- كأن يدي - وهي مثقوبة - / غير مهيأة للطيور.
- والكف طير/ تضمينه في المساء.
- الكف نادته: أقبل.
- لا تلتقي في البحر غير أصابع الأطفال،
- وشممت على عتبات الموت/ رماد أصابعك الأولى.
- ويدون في قدميه العشب/ وبين يديه الماء.

إن انطلاقة الإنسان الكبرى تبدأ مع الإنسان المنتصب HOMO ERECTUS وحين مشى هذا الكائن على قدمين أطلق ليده المجال لتتحرك بحرية لتتفهم مغزى الأبعاد، وتوغل في تلمس نطاق العلم. وربما لهذا السبب تساءل توينبي: «هل يمكن القول بأن أجدادنا أصبحوا بشرا لما انحدروا من الأشجار على الأرض؟ أو لما اكتسبوا القدرة على المشي والركض معتمدين على زوج واحد من الأطراف للحركة، وبذلك حرروا الزوج الآخر لاستعمال الأدوات؟ أو لما نمت أدمغتهم؟» (١٨) ومهما تنوعت الإجابات فمما لاشك فيه أن تحرير اليد كان خطوة حاسمة على صعيد ارتقاء الحضارة والعلم والفنون. إن فجر الحضارة والعلم الذي بدأ بالزراعة وإكثار الحيوان صنعته الأصابع الماهرة، ويقول برونوفسكي بهذا الشأن:

المراجع

(١) سفر التكوين، الأصحاح ٣: ٦-٧.

(٢) سفر التكوين، الأصحاح ٤: ١٠-١١.

(٣) سفر التكوين، ٢٧: ٢١-٢٣.

(٤) قاسم الشواف وأدونيس، ديوان الأساطير، دار الساقي ١٩٩٦، الكتاب الأول ص ٦٣.

(٥) المرجع السابق، ص ٦٧.

(٦) المرجع السابق، ص ٧٠.

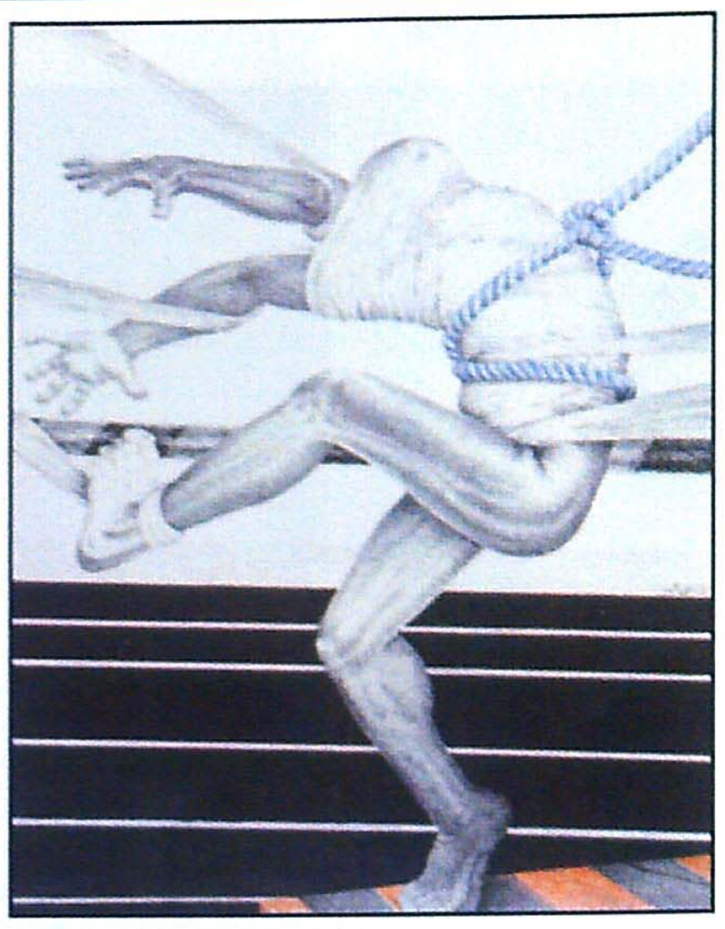
(٧) المرجع السابق، ص ٦٩.

(٨) المرجع السابق، ص ٧١-٧٢.

(٩) أرسطو، أجزاء الحيوان، ترجمة يوحنا بن البطريق، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي، ط١ عام ١٩٧٨، وكالة المطبوعات، الكويت ص ٢٠٧ وما بعد.

(١٠) المرجع السابق، ص ٢٠٨.

(١١) إحسان سركيس، الآداب



فرضية طبية يابانية تعتمد على اليد لتشخيص الأمراض

ماريو ماريوتي يتأمل اليد ويبعث فيها متعة الجمال

ماريوتي يشكل بيديه أعماله الفنية بمشاركة ابنته

ـورة إلى الفن التشكيلي

«كل مرحلة من مراحل تدجين الحيوان والنبات تتطلب سلسلة من الاختراعات التي تبدأ بابتكار أجهزة ووسائل فنية تقنية ومن هذه تتدفق المبادئ العلمية» (١٩). ويعدد برونوفسكي ما أبدعته يد الإنسان من أدوات ووسائل «تعادل في براعة صنعها وأهميتها لارتقاء الإنسان أي جهاز من أجهزة الفيزياء النووية. مثال ذلك. الإبرة والخرز والقدر وجهاز اللحام والرفش والمسمار والمسمار اللولبي (البرغي) والكور والوتر والعقدة وآلة النسيج والسرج واللجام (والكلابة) والزر والحذاء، وما إلى هنالك» (٢٠).

إن العلم، كما هو الأمر بالنسبة للفنون قاطبة، مدين لعقل الإنسان ويده. وهناك مدرسة في الطب، مصدرها اليابان، ويطلق عليها «السوتاي والسوتو» (٢١). وفقا لهذه المدرسة يمكن تشخيص جميع الأمراض والعلل التي تصيب الإنسان بتفحص يده وإجراء ما يسمى «اختبار الأو رينغ O -RING TEST» وفي هذا الاختبار يطلب الطبيب من المريض أن يقابل إبهامه مع أصابعه الأخرى لتشكيل حلقة دائرية على شكل الحرف O، وفي الوقت نفسه يقوم الطبيب بتطبيق تحريض عصبي على نقاط محددة منتشرة على الجسم، ومن المفترض أن تقابل كل نقطة خارجية أحد الأعضاء الداخلية للجسم، وبشكل متزامن يحاول الطبيب فك الحلقة التي شكلها المريض بيده مع الطلب منه مقاومة ذلك. وبناء على نتائج هذا الاختبار يمكن تحديد العضو الداخلي المريض وتشخيص العلل. وهذه المدرسة ترى أن اليد قادرة على الإفصاح عن المرض العضوي الداخلي بأمانة، فهي مفتاح أقفال الجسد.

«الفن للفن. ولم لا؟ الفن للحياة. ولم لا؟ الفن للمتعة. ولم لا؟ المهم أن يكون فنا» (٢٢) وهذا التعريف الفضفاض للفن كما عبر عنه بول غوغان يصله بحبله السري وأقصد الحرية. والفن مهما قيل فيه يظل ممارسة إبداعية غير مشروطة للحرية، وكل تقييد يهبط عليه من سماء النقد، أو إعاقة تنبثق من أرض التقنين، تخل بشرط ولادته الطبيعية، وتخضعه رغما عنه لعملية ولادة قيصرية.

من الفنانين الذين يختزنون في داخلهم نبعا فياضا من حرية الإبداع، ويبدو كأنه لا يحفل بشيء لحظة الإبداع سوى بالمتعة، متعته هو حين يطلق لمخيلته العنان لتبتكر ما هو غير مألوف، والمتعة التي يتوقع إثارتها عند المتلقي وهو يتأمل شطحات خياله، هذا الفنان هو ماريو ماريوتي Mario Mariotti.

يذكرني هذا الفنان بمجموعة من الفنانين الأوروبيين المبتدئين والموهوبين الذين يرسمون على الأرصفة بالطباشير الملون لوحات رائعة بانتظار أن يمنحهم المارة مساعدة مالية زهيدة، وهم يعرفون سلفا أن لوحاتهم زائلة، فكأنهم يرسمون على الرمال ما سيبتلعه الموج.

وإذا كان الفن في أحد تجلياته محاولة يائسة لقهر الموت والتمسك بالأبدية عبر تخليد الأثر الإبداعي لمبدعه، فإن الذي أبدعته مخيلة ماريوتي لا يستطيع مقاومة الزمن، ومعظم إبداعه المنشور في كتب لولا وساطة الكاميرا والصورة الفونوغرافية لما عرفناه أبدا. فهو فن اللحظة الزائل بمجرد زوال الأصبغة والألوان من اليد أو الوجه أو القدم التي تعتبر خاماته المفضلة لتفجير موهبته.

ومثلما فعل آلاف الرسامين في تأملهم للجسد الإنساني، يحاول ماريوتي استنطاق إمكانات الجسد وأعضائه، كمادة أولية للتأمل الجمالي البحت. إن «الجسد هو المادة الأولى للفرح الإنساني في لحظات التحقق والصعود» (٢٣) وحين يلجأ ماريوتي بفنه المدهش والأخاذ إلى تحوير اليد أو القدم أو الوجه، ليمنحها وجودا آخر، وإن كان زائلا، فهو يضفي بعدا رابعا لأبعاد الإنسان، وينتشله من احتمالات الحزن والانكسار، وربما الكسل والبلادة، ليحرّض عين الرائي وهي تتأمل أشكاله النهائية على ممارسة الفرح.

كانت الطبيعة ولا تزال، بأحيائها وجماداتها موضع تأمل عميق من الفنان. ومنذ الرسوم البدائية الأولى الملونة على جدران كهوف «دور دوني» التي ينسبها علماء الآثار إلى الفترة الموسيترية في مطالع العصر الحجري الحديث، كان النبات والحيوان خامة أثيرة قابلة للمحاكاة، ومن خلال ذلك يقيم الفنان صلة حية بعناصر الوجود الأخرى، وينشد عبر رسومه لأحياء الكون شعائره وطقوسه، ومعظم فنون أفريقيا البدائية التي سحرت العالم بجمالها تنضح من هذا المعين الذي لا ينضب.

إن ماريوتي بتحويله اليد البشرية إلى ما يشبه ذيل طاووس أو فم تمساح أو رأس طائر أو ثعبان أو مخلوقات أخرى، مستخدما الألوان المائية والكرات الزجاجية والأزرار والدبابيس، ووسائل الإلهام المتنوعة، إنما هو يفعل ذلك ليخرج اليد من نطاقها الذي حددته البيولوجيا والفيزيولوجيا مسبقا. إنه يجرد اليد من شكلها الأساسي الذي رسمته علوم الحياة، ومن وظيفتها المألوفة التي يؤطرها علم وظائف الأعضاء، ويمنحها كينونة أخرى مختلفة، ويهبها من خياله الجامح صورة مغايرة مختلفة، ولكنها مدهشة وممتعة، وهو من خلال ذلك يبدع فنا حسب تعريف غوغان للفن.

والفن الذي يمارسه ماريوتي معتمدا على يديه، وأحيانا على يدي ابنته فرانسيسكا، يتطلع إلى خلق مشهدية كتلك التي يعمل رجال المسرح على خلقها. ولابتداع هذه المشهدية لا يحتاج ماريوتي إلى أكثر من ألوانه ومخيلته وحريته المطلقة في الخروج على القواعد.

لقد نشر ماريوتي العديد من الأعمال بعناوين مختلفة وبمساعدة مصور فوتوغرافي مبدع هو روبرتو ماركيوري Roberto Marchiori وجميع أعماله ترتكز على مبدأ «المحاماة» الذي نظر له أرسطو في كتابه «فن الشعر» للكشف عن جوهر المسرح. ولكن ماريوتي ينقل هذا المبدأ إلى مجال الفن التشكيلي. ماذا يمكن لليد أن تكون إن لامستها عبقرية الفنان؟ وكيف يمكن للألوان أن تحول عين الإنسان إلى سمكة؟ وما مدى الدهشة التي تجتاحنا حين نرى القدم دمية؟

إن هذا الشغف بالحيوانات الذي يصل إلى حد الهوس هو الذي دفع ماريوتي إلى استشفاف إمكانات اليد غير المرئية، لتتماهى مع المخلوقات والكائنات غير العاقلة وتتجسد في هيئتها. وما فعله ماريوتي على مدى سنوات أنه أتاح للفن التشكيلي أن يعلي من مكانة اليد والجسد، وآخى على صعيد الممارسة الفنية بين الهلوسة والابتكار، بين الحلم والقدرة على الخداع، بين سطوة الإيهام وتخلي الواقع عن ماديته، بين مكونات اللاوعي وفعل العقل.

كثيرة هي المقالات التي كتبت عن ابتسامة الجوكندا (الموناليزا) للفنان ليوناردو دافنشي، وقلائل هم الذين تحدثوا عن وضعية اليدين في اللوحة الشهيرة. إن نظرة خاطفة على هاتين اليدين المستسلمتين في حجر المرأة تساهم في إعطاء الابتسامة تلك المهابة والغموض وتبرز حزن الوجه الوجودي. ويكاد كل مقال يكتب عن رودان يذكر عظمة منحوتته التي تتخذ اليد أساسا لها.

إن اليد الصانعة للفن العظيم تعرف قيمة نفسها ويعرف العقل أن اليد هي توأمه. وفي فرنسا جمعية لفنانين تشكيليين فقد أفرادها أيديهم واستعاضوا عنها بأقدامهم للرسم، أو أنهم يرسمون بأفواههم.

والناظر إلى الديانات الهندوكية وما أنتجت من رسوم ومنتجات يستطيع بيسر فهم المغزى العميق الكامن وراء كثرة الأيدي في مقدساتهم.

القديمة، ط ١ العام ١٩٨٨، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص ٩١١.

(١٢) نورمان ويلن وداڤيد بيز، الثقافة العالمية، العدد ٥٩ ص ٦-١٧.

(١٣) أرسطو، مرجع سبق ذكره، ص ٢٠٨.

(١٤) القزويني، عجائب المخلوقات، بدون تاريخ، دار الشرق العربي، ص ٢٨٧.

(١٥) المرجع السابق، ص ٢٨٨.

(١٦) سمير شيخاني، قاموس الحكم والأمثال والأقوال المأثورة، ط١ العام ١٩٨٧، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت، ص ٦٤٨.

(١٧) برهان نجاري، مدخل إلى الموسوعة الشاملة للشاعر نزار قباني، ط١ العام ١٩٩٩، دار سعاد الصباح، ص ٢٣٢، ٢٣٦، ١٦١، ٢١٢.

(١٨) أرنولد توينبي، تاريخ البشرية، ج١ . ط٣ العام ١٩٨٨، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ص ٤١.

(١٩) ج. برونوفسكي، ارتقاء الإنسان، العدد ٣٩ مارس/آذار ١٩٨١، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني، الكويت، ص ٢٨.

(٢٠) المرجع السابق.

(٢١) الكاتب، جريدة القبس، الأعداد ٧٢٨٢، ٧٢٨٥، ٧٢٨٩.

(٢٢) تحرير عادل السيوي، عين، كتاب غير دوري، ١٩٩٦، ص ٢٦١.

(٢٣) المرجع السابق، ص ٨.

الهوامش

(×) يمكن قراءة تفصيلات الحيلة في «كتاب د. أحمد شلبي»، مقارنة الأديان، ج١، اليهودية، ط ٣. عام ١٩٧٣، مكتبة النهضة المصرية، ص ١٥٨ - ١٥٩.

بيروت.
أحمد بزون

جبران خليل جبران فناناً تشكيلياً

■ «فاجعلني أيها الفن خادماً من خدامك المتسلطين على الحياة وصيّرني جنديا من جنودك المنتصرين على الدهور»

أنت فكرة مستيقظة في هذا العالم النائم بحراكه

يعد جبران خليل جبران علما كبيرا من أعلام الفن والأدب ولايزال شاغل العالم، انتصر للرسم في البداية وبدأ حياته فنانا، ثم عاد وغلب على شخصيته الأدب. ومع ذلك بقي مصرا على الرسم، متأرجحا بين إبداعين تمكنا منه وتمكن منهما.

ولا شك في أن جبران الكاتب كان أكثر حضورا، فالحديث عن الفن في شخصية جبران هو وجه من وجوه الصراع داخل المساحة الإبداعية الواسعة التي يشغلها الرجل. وإذا كان إبداعه الأدبي أكثر شهرة وتداولا بين الناس وفي العالم أجمع، إلا أن أهمية جبران الرسام أو المصور تستحق الالتفات والانتباه، ذلك أن شخصية ذلك العبقري كانت متنازعة بين إبداعين أساسيين، وهو نفسه كان مصرا على متابعة الرسم حتى آخر حياته، وأن صديقته ماري هاسكل كانت تعتبره أهم من رودان».

❖❖❖

جبران الكاتب هو الذي اخترق العالم، بل لأهمية هذه الناحية في شخصيته طمست الناحية الأخرى ولم تعر أهمية. وإذا كنا اليوم نتحرى وجهه الفني ونبحث في إبداعه الآخر، فإنما يذكرنا ذلك برؤاه المشتركة بين الأدب وبرؤيته العامة وقلقه الوجودي وبتمرده وثورته على المجتمع والعالم. نبحث دائما في فنه عن نبيه المكتوب بغير الحبر، نبيه المرسوم بالزيت والألوان المائية والفحم والرصاص. عن إنسانه الطموح دائما نحو القداسة والحلم بمستقبل أفضل.

«الفن فكرة مستيقظة في العالم» يقول جبران: إلا أن أدبه كان أكثر يقظة واستيقاظا، وبالرغم مما كانت عليه رسومه من فعل الوعي والإرادة كان جبران يعتبره لا إراديا، فكأنه هنا يعتبر اليقظة إنما تكون في العمل الإرادي وغير الإرادي معا، على أن الفن هنا يقظة اللاوعي أيضا. يقول جبران: «عندما أعكف على الرسم وأنتج شيئا جيدا قليلا أو يستحق التقدير يجيء ذلك على غير وعي مني، وأنا على خلاف ذلك في كتاباتي، فأنا أعرف عما أكتب في حين أنني أجهل لم أنا أرسم أو أصور» (نبي الحبيب، ترجمة الأب لوران فارس).

قبل الولوج أكثر في الكلام عن فن جبران وفي لوحاته وكنوز أشكاله وأشخاصه حري بنا أن نقف أمام المساحة الفنية التي خلفها لنا جبران، أو أن نفتح الخزائن التي تضعنا أمام حجم انحيازه للفن وتفرغه له. فخزائن الفن هي المؤشر الحقيقي على أهمية الرجل، ذلك أن شخصيته الأدبية قد تكون أفادته كرسام. وليس المقصود هنا شهرته وريادته وانتشاره في العالم، إنما المقصود ما حملته هذه الشخصية من أفكار ومعارف وآراء وصلت حدود الفلسفة، وما حملته من آراء في الحياة والوجود، ومن مواقف من المرأة والله والإنسان ويسوع وقضايا التغيير والثورة والحريات والتحولات الفكرية والاجتماعية ... لنفتح خزائنه إذا ونرى.

يقدر نتاج جبران التشكيلي بـ٦٠٠ عمل بين لوحة ودراسة ومخطط، من دون أن ننسى خوضه تجربة قصيرة في النحت. ولعل المعرض الذي أقيم له في متحف سرسق كانون الأول الماضي هو التظاهرة الفنية الأكبر التي وضعت المشاهد أمام الذاكرة الجبرانية الإبداعية. وقد ضمت صالات المتحف البيروتي ١٧٨ لوحة زيتية ومائية وفحمية ورصاصية، بينها ٧٠ لوحة جبرانية تعرض في لبنان للمرة الأولى، وقد ضم توضيبها حديثا، من بين ٢٨ لوحة موجودة في متحف جبران منذ مدة ولما تكن قد عرضت بعد.

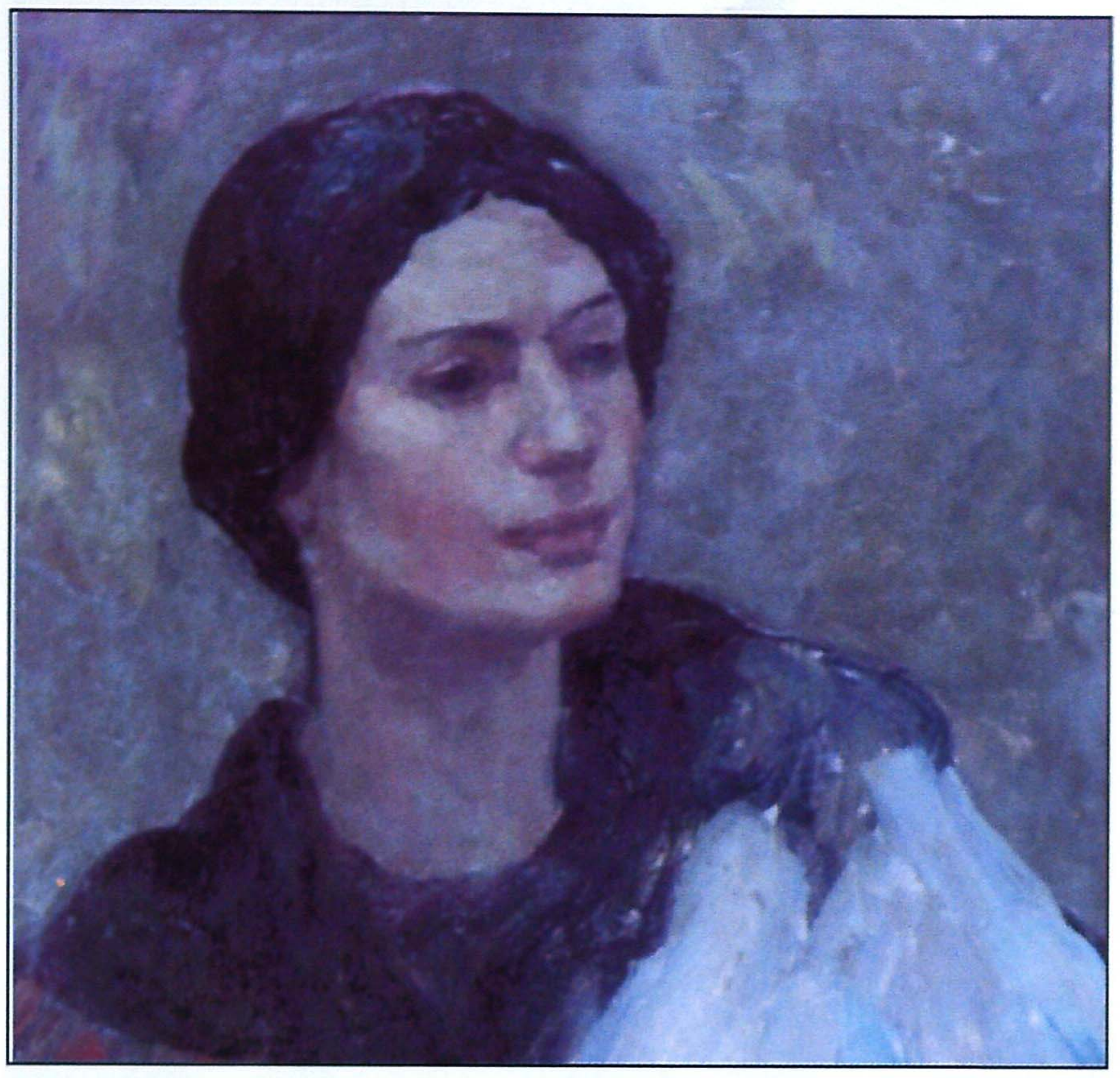
إلا أن المعرض الذي ضم ٧٨ لوحة لم يشتمل على كل ما وصل من أعماله إلى لبنان، فالأعمال التي يحتويها متحف جبران في بشري، شمال لبنان، تبلغ ٤٤١ لوحة ودراسة ومخططا، كان جزء منها وصل إلى بشري من الولايات المتحدة العام ١٩٣٢، أي بعد عامين على وفاة مبدعها، قامت بإرساله مع أثاث جبران، صديقته ماري هاسكل منفذة وصية جبران.

المعرض الذي حمل عنوان « جبران خليل جبران في آفاق الرسم» قدم صورة وافية عن اتجاهاته الفنية وموضوعاته وتقنياته وأفكاره وفلسفته، بل وشعريته بالخط واللون واختيار الأشكال.

منذ البداية اختار جبران الرسم دون النحت في توجهاته التشكيلية، وهو نصح صديقه النحات اللبناني المعروف يوسف الحويك بقوله: «الشرق بحاجة إلى نحات». ثم : إنك حتما نحات خير منك رسام... دونك النحت... تخصص بالنحت... في الشرق العربي لا يوجد نحات... ستكون أول نحات». ومع ذلك فهو نفذ عددا محدودا من المنحوتات الخشبية ـ كما يقول الناقد اللبناني سيزار غور في كتابه «النحت في لبنان» «منها خشبية مائلة للتكعيب، تمثل رأس أسد، وأخرى مستطيلة، تمثل رأس امرأة. تطغى على هذين العملين الكتلة وينوءان تحت وزن مادتهما لاحتلال مركز الثقافي منتصفهما. وهما يشكلان عملا حفريا في الخشب أكثر مما هما نحت مداري. نلاحظ أن حجم الخشبتين قبل الحفر، مازال ظاهرا بوضوح فيهما. إن ماضي الخشبتين يحتويهما ويكبلهما،

باصابعك الخفية تتناول العناصر وتكون منها صورا وأجساما وأنغاما تبقى جميلة إلى النهاية

الفجر


بورتريه لسيدة

خصوصا في خشبة رأس المرأة حيث فرض الإزميل الشكل، الذي هو الموضوع بالنسبة إلى جبران، على مسام الخشبة. أما الخشبية الثالثة فهي أقرب إلى صنع الطبيعة لأنها من جذور الأشجار المجروفة في مياه الأنهر، ولم تكد يد جبران تهذبها» (ص ٥٢).

أعجب جبران أثناء وجوده في باريس بين ١٩٠٩ و١٩١٠ وتردده على محترفات الرسم هناك، بالنحات الفرنسي رودان، بل هو سحر بشخصيته، وهو يتحدث عن عبقرية الفنان في رسالة بعثها إلى صديقته ماري هاسكل العام ١٩١٢: إن هناك جانبين لعبقرية رودان: المجال الرائع والغرابة القوية، ويؤكد أن تمثالي آدم وحواء عظيمان عظمة أي منحوتات أخرى في عالم النحت، ففيهما كل ما في «جحيم» دانتي من صفات جبارة».

ويضيف رياض فاخوري في كتابه «حديقة ضيوف.. الفن الانطباعي اللبناني» ناشرا رسالة إلى ماري هاسكل العام ١٩٠١ جاء فيها: «افتتح قبل أيام صالون من الصالونات العظيمة. وذهبت بالطبع لأتفرج عليه. ورودان العظيم كان هناك. وعرفني وحادثني عن نتاج نحات روسي قال: إن هذا الرجل يفهم جمال الشكل. إني مستعد لأن أعطي أي شيء لو أن ذلك الروسي سمع ما قاله المعلم العظيم عن أعماله. لكلمة من رودان تعني الشيء الكثير بالنسبة إلى الفنان» (ص ٨٠).

وإذا كان صحيحا ما نقله النحات اللبناني الرحال ميشال بصبوص عن صديق جبران النحات اللبناني يوسف الحويك في قوله: «إن جبران لم يحظ بلقاء رودان»، فإنه شكل بالنسبة إلى جبران المثال الروحي والمادي، وهو اعتبره معلمه.

بدأ جبران تجاربه في الرسم عندما كان في الخامسة عشرة من عمره، أي في العام ١٨٩٨، وكان حينها في بوسطن من الولايات المتحدة الأميركية، وقد تركزت رسومه على موضوعات الحب والشاعرية السحرية، مع بدايات الاتجاه الرؤيوي النبوي، وكانت ماري هاسكل من ضمن الشخصيات التي استوحاها في رسومه، بالإضافة إلى رسم عدد من الأوتوبورتريهات والبورتريهات التي عمل على تصويرها تصويرا واقعيا كلاسيكيا.

وبالطبع مع بداية المرحلة الباريسية واطلاعه عن كثب على محترفات الفنانين الفرنسيين في بداية القرن، حيث كانت باريس محط أنظار فناني العالم وعاصمة الفن التشكيلي بلا منازع... تطورت لوحة جبران بشكل ملحوظ وتطورت تقنياته وموضوعاته وقدرته على تكثيف التعبير داخل اللوحة، وبدأت العلاقة تتضح أكثر بين اللون الذي يستخدمه في اللوحة والطبيعة الروحانية التي يريد توكيدها في اللوحة، بل بدأت العلاقة تتضح بين رموزه وتوقه إلى خلق الأفكار أو فلسفة الفن. في تلك المرحلة بدأت اللوحة تتحول إلى فعل توليدي، فالمرئي من اللوحة خلفه ما هو غير مرئي يراه الفنان ويبثه فينا بشفافية ونقاء داخلي.

هكذا استمر التحول في لوحة جبران بعد عودته إلى بوسطن أيضا، فتحول البورتريه مثلا من نزوعه الواقعي الكلاسيكي إلى اختصار المسافة أكثر بين الشكل وداخله، بين الوجه ونفس صاحبه، بين المرئي المحسوس من جهة والمتخيل أو الروح من جهة ثانية. في تلك المرحلة اختبر وجوها كثيرة والتقى شخصيات عظيمة فتفرس وجوههم وحادثهم واختبر انفعالاتهم ليصورهم شكلا ومضمونا وجها وروحا، ليصور الانفعالات والأفكار... وهكذا رسم صديقه أمين الريحاني مع مشاعره الداخلية، ورسم آرثر فارويل وويليام باتلر ييتس وغوسيبي غاريبالدي وسارة برنهاردت ومي زيادة والرسام الأميركي ريدر الذي رآه قريبا من رودان. ثم رسم طاغور وجورج راسل.

بعض هؤلاء رأى في ملامحهم ما يتأرجح بين الجمال والقبح، أو هو أرانا ذلك. وقد تحتل المسافة بين الوجه والروح اهتمام الفنان وتسيطر عليه فيتحول عن هم التحديد الموضوعي لينطلق أكثر نحو ما هو مطلق.

كان جبران يقضي وقتا في تأمل وجوهه أكثر مما يستغرقه تصوير الوجه نفسه، فهو مثلا استغرق في محادثة «ييتس» ثلاث ساعات ورسمه خلال ٤٠ - ٥٠ دقيقة.

وانطلق جبران في المرحلة الأميركية الأخيرة التي استمرت حتى وفاته العام ١٩٣١، متحررا من الأمثلة والأشكال المرئية والوجوه والشخصيات المحددة التي تحبس الفنان عن بوحه الداخلي وتوجهه نحو اختبار الآخر، فصور الوجوه بأشكال هيولية شعرية وسحرية. رسمها من داخله وكما يتخيلها، بل أحيانا رسم انفعالاته على هيئة وجوه، ورسم أفكاره على هيئة أجساد، وطهرانيته على شكل نساء عاريات مصلوبات بالحب والأمومة والعذاب والثورة والشهادة.

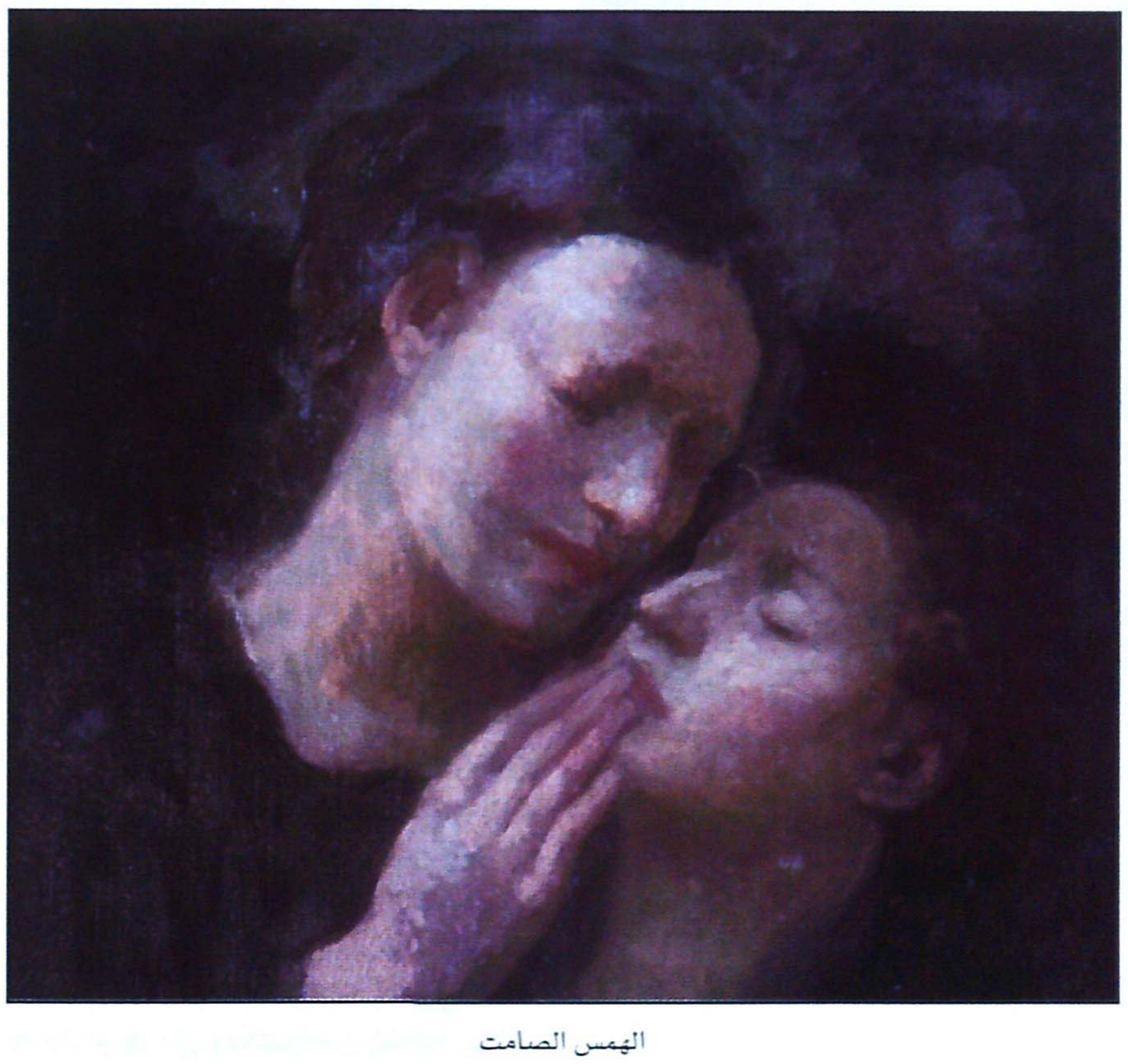
... وبعد هل استطاع جبران أن يحقق مكانة متميزة في الرسم أو الفن التشكيلي عموما توازي هامته الأدبية والفكرية الطويلة؟.

قد يكون السؤال هنا في غير مكانه، إذا استأنفه السائل في اتجاه ضرورة أولا ضرورة الرسام في شخصية جبران خليل جبران، في عصر كان لايزال قريبا من تاريخ الموسوعيين والعباقرة الذين يجربون أنفسهم في أكثر من ميدان من الإبداع.

لا شك في أن جبران أراد لنفسه أن يكون بارعا في الرسم وفي أي ميدان يطرقه، ولولا ذلك لما استمر طوال حياته يولي الفن أهمية ووقتا يوازيان أهمية الأدب والوقت الذي يسخره في استجلائه، بل أراد أن يكون سلطة في الفن أو جنديا منتصرا: «فاجعلني أيها الفن خادماً من خدامك المتسلطين على الحياة، وصيرني جنديا من جنودك المنتصرين على الدهور».

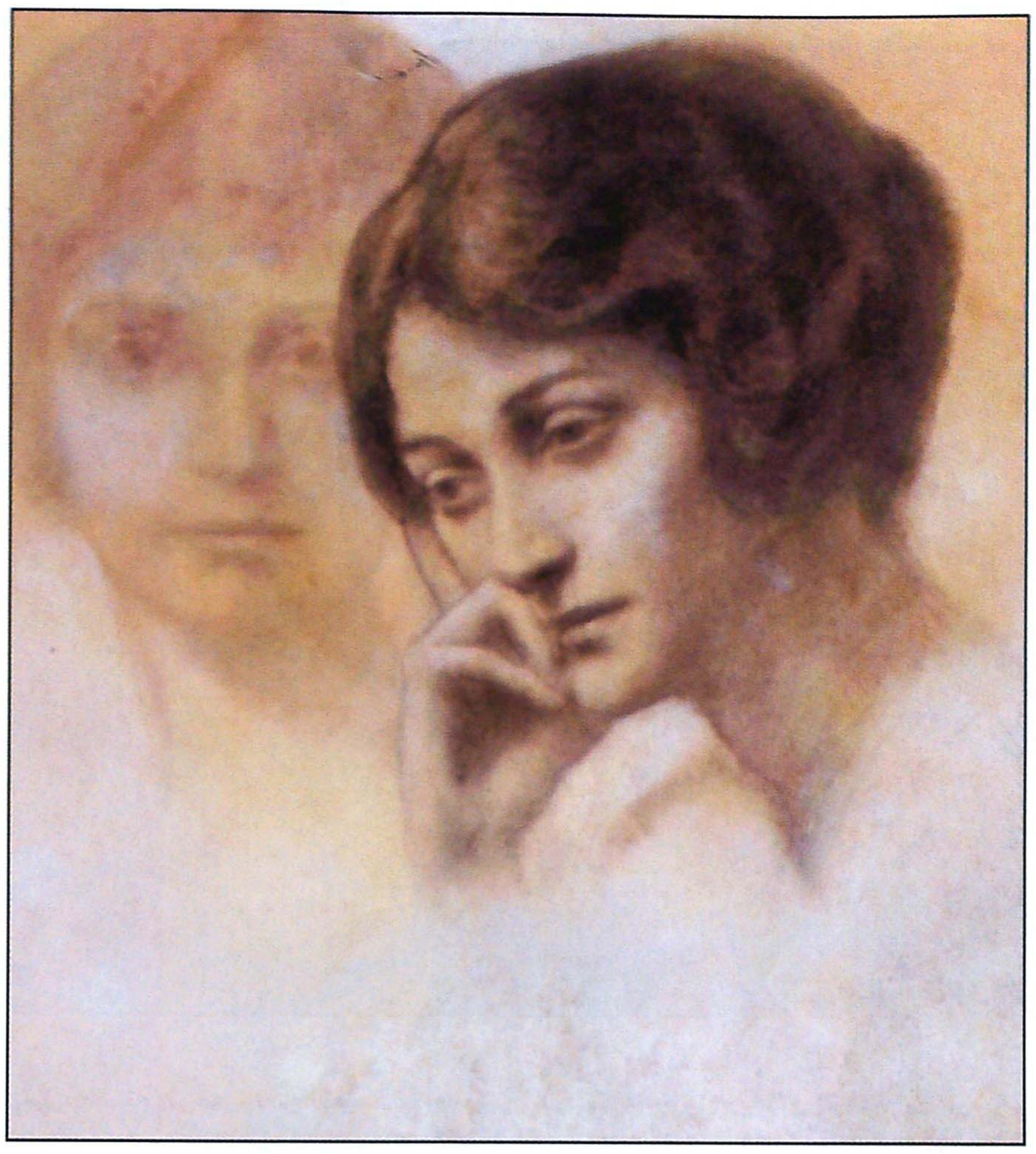
كانت ثقة جبران بفنه كبيرة عندما راسل ماري هاسك العام ١٩١٩ وكتب لها: «إني أعرف أن في نتاجي شيئا هو غريب في الفن. أقصد أنه جديد. ولو أني لم أعرف ذلك لكنت قذفت بعيدا بفرشاتي

■ «أيها الفن... الغريب بأعماله السامي بجماله وأسراره أنت شبح من مقدرة المبدع الأزلي في نفوس النوابغ المبدعين أنت روح مرفرفة بين قلوب البشر واللانهاية

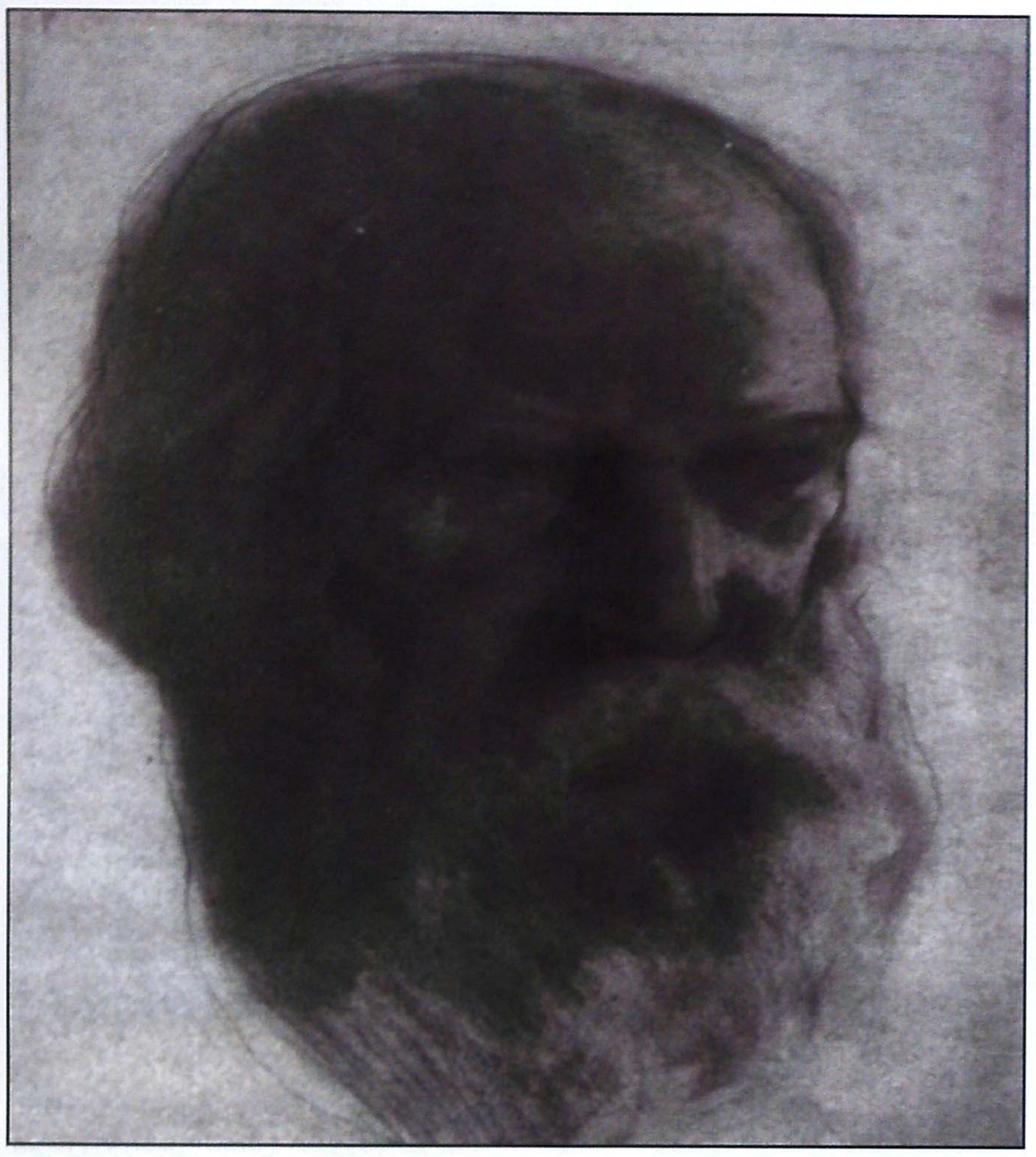

الهمس الصامت

إن العدم يصير وجودا عندما يمر أمامك، واللاشيء يصبح شيئا إذ يلامس أطراف أذيالك

في الخامسة عشرة من عمره بدأ تجاربه في الرسم



وجهان



طاغور

في الفن. أقصد أنه جديد. ولو أني لم أعرف ذلك لكنت قذفت بعيدا بفرشاتي وألواني».

ما يمكن قوله بكل بساطة أن أدب جبران اشتهر أكثر من فنه، وأن طرحه الأدبي الجديد اخترق حدود العالم، في حين أن فنه كان أكثر لحاقا بأدبه، بل إن جبران الفنان كان تابعا في كثير من رسومه لجبران الأديب والمفكر، وقد رأينا في عدد من لوحاته كيف تترجم لوحته نصوصه الأدبية، بما فيها من تمرد وثورة ونورانية، وكيف تترجم الحركة صعوده الشعري. هو يحكي في لوحاته، لكنه لا يحكي بفصاحة، إذ يتحول إلى الرموز فيرسم مثلا إنسانا بأربعة أرجل وستة أذرع. نفهم منها الطموح اللامحدود للإنسان، وعلى وجه الخصوص للفنان أو العبقري الذي لا يحتمل الشكل العادي أو الحياة العادية أو الخلق العادي فتتوق نفسه نحو الغرابة والاستعانة بالرموز التي تحمل في طيها انتفاضة وحركة حرة وتمرداً، فحركة عضلات الرجل هذا واضحة في انشداده الدائم إلى التفلت والطيران ونشود الوصول إلى أحلام غير مرئية.

ثمة جدل غريب بين حركة الأطراف وتنام في الحركة بين الأرجل والأذرع، كثير ما ينطلق في رسومه ـ كما في هذا الرسم ــــ من الأسفل إلى الأعلى. فالحركة تتصاعد وتزخم وتتفجر كلما ارتفعت نحو الأعلى أو كلما تنامى الشكل العام، شكل الإنسان نحو السماء.

كأن قصيدة جبران في لوحته، تقرأ من آخرها، من أسفلها حيث قاعدة التأليف، في اتجاه أعلاها أو أولها كأن قصيدته اللونية تلك شجرة جذورها في الأرض وأغصانها في الهواء، هواء اللوحة.

يتحرك مع تنامي الشكل في اللوحة الجبرانية، جدل دائم بين الضوء والظل، بين الخطوط الأفقية، وتلك العمودية، وبين الألوان الفاتحة والغامقة، وبين الحركات اللولبية، وتلك الحادة أو المستقيمة أحيانا قليلة، وبين الكلاسيكية الفوتوغرافية ورفضها في اتجاه الأشكال اللامرئية أو اللامفهومة أو التجريدية في قليل من الأحيان.

ما هو واضح في لوحاته أن كل تلك الحركة والفوران الضوئي والنمو الداخلي للأشكال مسكونة بالصمت أو مغلقة به، فكأن شخوصه أتت لتروي زمنا محددا بقيت عنده، فتجمد الزمان في فضاء لوحته، أو كأن الصمت هو ذلك الغشاء السحري الذي تلبسه الأجساد العادية خجلا. أو هو ترجمة لتطهير الجسد من التعبير عن العري الشيطاني الجنسي وأخذه في اتجاه الجسد الملائكي الكنسي الديني، من دون الغرق فيه بالطبع، إذ إن دينية لوحته ومسيحيتها غير ثابتة عموما، على رغم كل ما نراه من ملامح ورموز في عدد من الرسوم، ذلك أن جبران الأديب والمفكر كان بعيدا عن الكنيسة ورجال الدين ومتحررا من السلطة الدينية بعكس صديقه النحات يوسف الحويك الذي كان يتردد وإياه إلى محترفات الفنانين في باريس، وقد أنتجت بداياته (الحويك) مجموعة من اللوحات الدينية منها: «صورة العذراء مريم أم السبعة آلام»، و«المسيح في بستان الزيتون»، كما استمرت تجربته تميل في كثير من مراحلها في اتجاه منحوتات دينية.

■ أعرف أن في نتاجي شيئا هو غريب في الفن أقصد أنه جديد، ولو أني لم أعرف ذلك لكنت قذفت بعيدا بفرشاتي وألواني

نشعر مرات كثيرة بأن جبران أراد من الفن أن يعبر عن نزوعه نحو الغناء الرومانسي فيستخدم تلك الحركة اللولبية التصاعدية مرة، ويحرك النور على أنه جسد شعري مرة أخرى.

ثمة ما يذكر في فنه، بالرموز الدينية مثل الهيولي الشكلية والضوئية التي تتكرر في أعماله، وهي تشبه إلى حد بعيد هيولي القديسين في الفنون الكنيسية، ومثل حالات الصلب والاحتضان الأمومي المرسمي وما إلى ذلك من حالات قريبة من المفاهيم المسيحية في الرسم، إلا أن تلك الرموز استخدمت كحالات إنسانية وروحانية عامة، أو كرموز مباشرة من ثقافة جبران المسيحية من دون أن تؤدي مهمة دينية أو تطمح إلى وعظ ديني أو تبشير كنسي.

يتحول الصلب في إحدى اللوحات مثلا إلى توحد حبيبين في الصلب، إلى توحد جسدين مثيرين في الصلب أي إلى توحد نقيضين إلا أن إثارة العري في الجسدين تتجه نحو الخفوت والتبدد، بل إن الفنان يعمد إلى السيطرة عليها عن طريق استخدام الرمز النقيض، تماما مثلما يبدد الرمز الديني أيضا عن طريق تعويم الشهوة.، وهكذا تتوحد الأجساد العارية أيضا بالصلاة وبالأرواح الدنيا والعليا، فتتحول في لوحات أخرى إلى حركة لولوبية تتعانق وتتلاحق وتتعالق وتتوالد لتؤسس لغز الوجود.

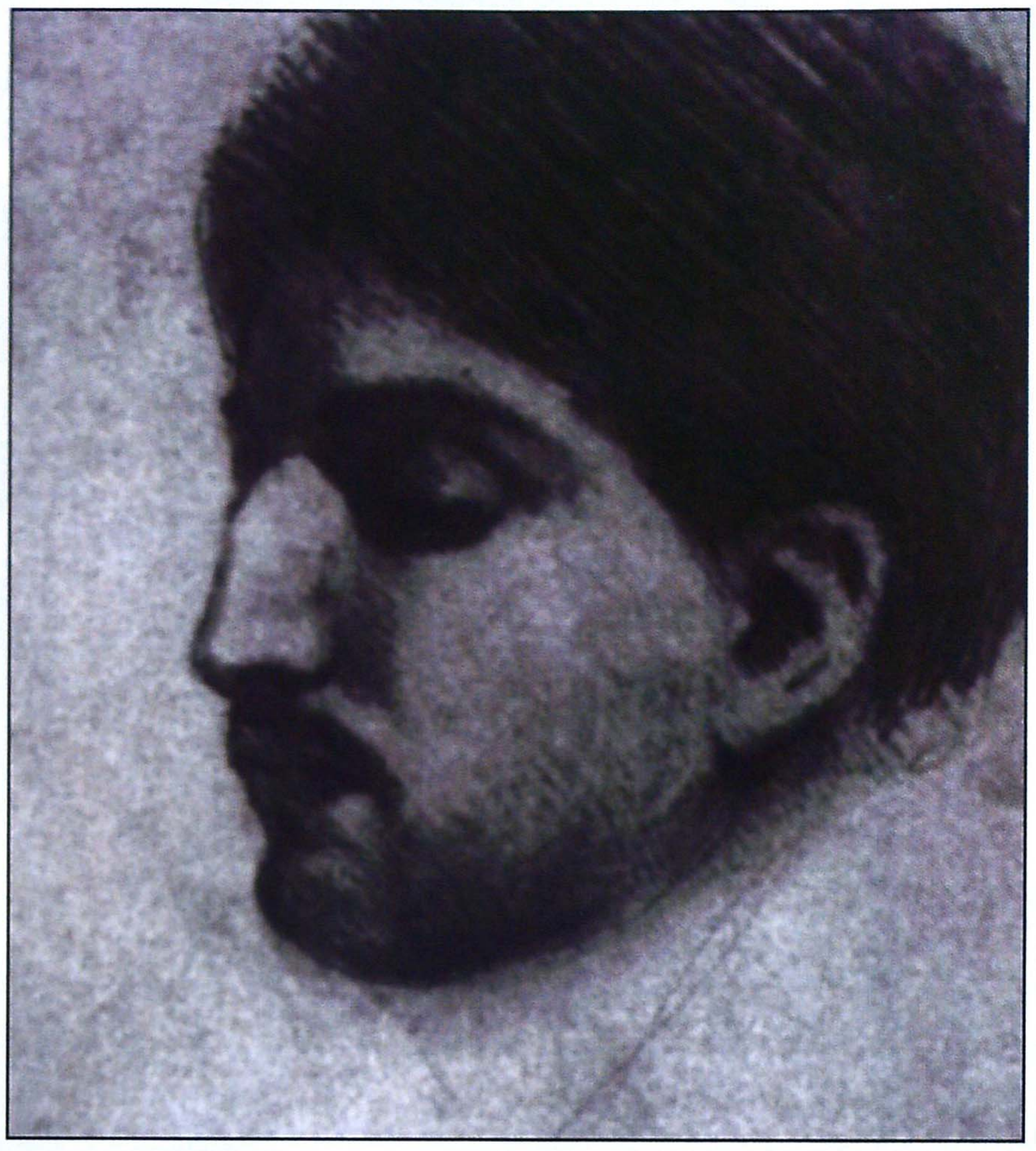
في لوحة نجد ثلاثة أجساد مفعمة بالحياة والحيوية وثلاثة أخرى ملقاة على الأرض، ثم في لوحة أخرى نرى خمسة أجساد عارية تلهو وتتراقص في الوقت الذي تسكن فيه خمسة أخرى إلى التراب.

أجساد أجساد... والطبيعة قليلة في لوحات جبران، إذ إن الطبيعة لم تستهوه بقدر ما استهواه الإنسان. وهذا سبب آخر للقول بأن جبران الفنان حاول موازاة جبران الأديب، فثورة جبران تركزت على الإنسان أولا وأخيرا، وتركزت عليه من باب فكري فلسفي وجودي أكثر

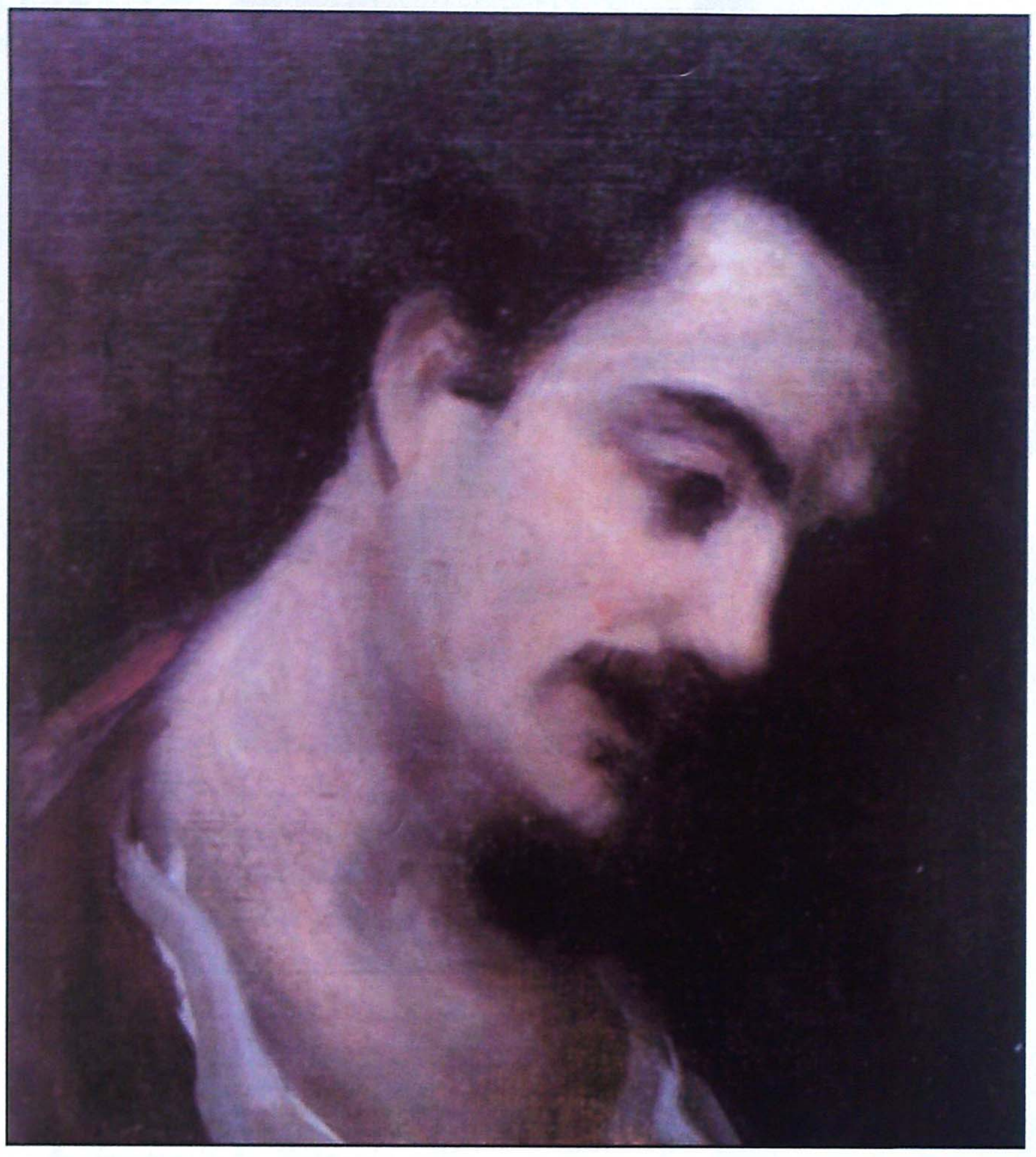
بورتريه لشارلوت تيلر

قصيدته اللونية شجرة جذورها في الأرض وأغصانها في الهواء

لوحاته تترجم نصوصه الأدبية



أمين ريحاني



جبران بريشة يوسف حابك

مما تركزت على الناحية الجمالية فيه، فيسوع - نفسه - «ابن الإنسان» عنده.

بكل بساطة لم تشكل لوحة جبران، وخصوصا في عارياته، بحثا جماليا تشكيليا بقدر ما شكلت محاولة لتقريب الفن من الأدب والشعر والفلسفة، أو بمعنى آخر محاول لتسخير الفن للإبداعات الأخرى.

صحيح أن لوحة جبران محكومة في دواخلها وتفاصيلها بلا وعي الفنان وقوة الذاكرة الثقافية في عمله، إلا أن المدقق في اللوحات يجد أيضا تآليف مدروسة ومحسوبة، ويرى انتظاما وسياقا وتوزيعا للون والضوء. ثم يرى انقيادا لأسلوب التشكيل اللولبي المتصاعد، الذي يبدو مرة في حركة انسياب الجسد الواحد، أو أجساد عدة تلتف حول بعضها البعض لتشكل بحركتها ما يشبه نهرا يجري بشكل لولبي، فيلتف على نفسه مرة أو اثنتين أو ثلاثا، في حركة تصاعدية نامية تشكل بحد ذاتها فضاء اللوحة وخلفيتها، كما تشكل واجهتها وشكلها المباشر.

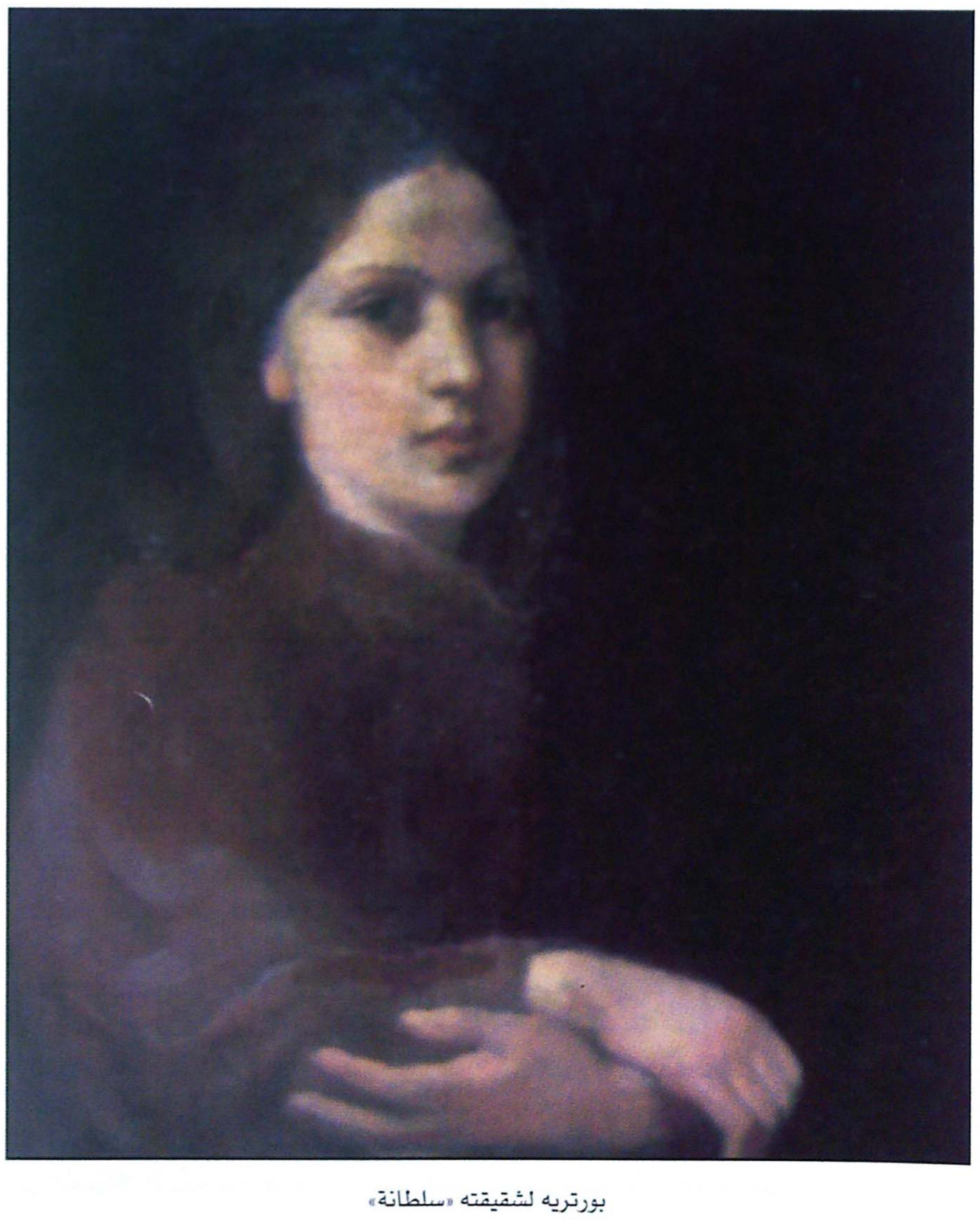
نشعر أحيانا في اللوحة الواحدة كأننا أمام عدد من اللوحات التي تتوارى خلف بعضها البعض، أو كأننا أمام مستويات متفاوتة البعد، أو أمام أجيال متعاقبة من الأجساد تظهر منها أجيال وتتباعد أخرى.

■ جبران الفنان كان تابعا في كثير من رسومه لجبران الأديب والمفكر

■ يحكي في لوحاته، لكنه لا يحكي بفصاحة إذ يتحول الى الرمز

يتداخل الواقعي إذن بالخيالي أو الحلمي أو الأسطوري، فلا ندري بالضبط أي الطرفين يتقدم الآخر، ذلك أن الزمان والمكان في لوحته ممحوان إلى حد بعيد، بل إن الرؤيوية أو النبوية تتخطى الأزمان لدى جبران وتتخطى الأمكنة. وهو قال لماري هاسكل في أواخر العام ١٩٢٠: «أستطيع أن أرى بعد ٥٠٠ عام في المستقبل بوضوح أجلي ما أرى ما بعد ٢٠٠ عام، وألف عام أوضح من ٤٠٠ عام. أما بعد ألف عام فلا أشعر أني أستطيع أن أرى. أبعد من ذلك لن تكون القضية إلا قضية تحزير».

في رؤية جبران حول الفن كتب لماري هاسكل العام ١٩١٣ حول المعرض الدولي للفنون الحديثة: «المعرض الدولي للفنون الحديثة ثورة. هو إعلان استقلال... الرسوم، كوحدات، ليست على شيء من العظمة... إنما روح المعرض ككل هي جميلة وعظيمة في آن واحد. «التكعيبية» و«الانفلاتية» و«ما بعد الانطباعية» و«المستقلة» ستنتهي، سينساها العالم. لكن روح الحركة لن تموت أبدا لأنها حقيقية كحقيقة الجوع البشري إلى الحرية».



بورتريه لشقيقته «سلطانة»

إن أهمية جبران الفنان في أن رؤيته النقدية للعالم والحياة والوجود التي كرسها في الأدب هي التي ميزت عالمه الفني وجعلته مسكونا برؤية موحدة متماسكة خصوصا إذا اعتمدنا المرحلة الأساسية في تجربته الفنية، أي المرحلة التي تداخلت فيها التجربة الفرنسية واستفادت من المحترفات الباريسية، واستمرت في تناميها واغتنائها بالثقافة الأمريكية والخبرات التقنية التي راكمتها التجربة. فالتجربة الجبرانية التي تصفى منها ٦٠٠ عمل، بعيدا عما أتلف وعما أتت عليه نيران الحريق الذي شب في محترف المصور الأمريكي فرد هولندوي العام ١٩٠٤، حيث كان يعرض أعماله... هي تجربة ليست بسيطة لنابغة في الأدب العالمي ومفكر نهضوي ومؤسس لرابطة قلمية، ومع ذلك فإذا قسنا فن جبران بالمقارنة مع فنون العالم في عصره، والتيار الذي يمثله بالمقارنة مع التيارات الحداثية التي كانت سائدة آنذاك، فإن مدرسة جبران التشكيلية لم تكن معلما أو حدثا أو سبقا فنيا أو شكّل فتحا في هذا المجال، فالأسلوب الذي اتبعه لم يكن بعيدا عن الواقعية الكلاسيكية في ناحية منه، ولا عن الرمزية في ناحية ثانية، ولا عن التعبيرية في ثالثة، وكلها مدارس كانت مطروقة في عالم جبران، لذلك فإن تركيزنا على الأفكار التي طرحها جبران في رسوماته أولى من الكلام على تقنياته وألوانه، بل أكثر من ذلك، إن البحث عن «نبي» جبران في اللوحات هو الهاجس الذي يسكننا، وكذلك البحث عن «الأجنحة المتكسرة»، و«يسوع ابن الإنسان»، و«بدائعه وطرائفه»، و«الأرواح المتمردة» التي تضج بها لوحاته. ربما لم نجد في لوحاته قوة التمرد نفسها وزخم الثورة نفسه وقوة «العواصف» ذاتها، ولم نجد النبوة بكل شروحاتها وتفاصيلها، ولأن أدوات التعبير اختلفت كان فكر جبران ووعيه أهم من عاطفته ولاوعيه، فلم يشبه فنه «جنون» شعره ولا كانت انطباعيته أو رومانسيته الخطية واللونية بقامة رومانسية أدبه وآرائه الانقلابية.

قصيدة جبران في لوحته، تقرأ عن آخرها

إن الوقوف أمام تجربة جبران التشكيلية، وإن انطلقت مما حدث في بيروت من بضعة شهور من تظاهرة فنية جبرانية، كانت الحدث الأبرز في استعادة مشواره الفني، فإن جبران الذي شغل العالم ولما يزل، والذي استطاع اختراق أجيال محبي الأدب ومتابعي الفكر الإنساني ومحبذي الحرية، جبران هذا يستحق أن نهتم بما أنجزه من نشاط أو نتاج تشكيلي كان بالنسبة إليه موازيا لإنتاجه الأدبي والفكري، وقد استهلك نصف حركته الإبداعية.

نستعيد تجربة جبران التشكيلية كواقعة من وقائع رجل عظيم تهمنا كل تفاصيل حياته وحركته وآرائه وما بالحبر والزيت والرصاص والفحم.

نتاج جبران التشكيلي جزء من صورة المبدع فيه، من سيرته كنابغة، من

هل انتهى قياس العمل الفـ

الفراغ مفهوم ضائع

فاطمة اسماعيل
ناقدة مصرية ومديرة مركز الفنون بالقاهرة

علي محمد دسوقي

اتذكر حين كنت في الثامنة من العمر، كانت أول زيارة لي للأهرام، وكان يدهشني في ذلك الحين ويثير فضولي هذا الحديث المجرد عنها، بينما تركزت أحلامي حولها على القفز فيما بين قممها الثلاث، واللهو بين فضاءاتها، أتذكر أول مشهد وقعت عيناي عليه في تلك المنطقة، لم يكن به أي هرم! إذ لم أر في هذا المشهد سوى قمة واحدة تسقط ببناء ضخم ومخيف من السماء!! كان رد فعلي مدهشا للآخرين، حيث فررت هاربة من هذا المكان المروع.

في نيويورك في أثناء زيارتي الأولى للولايات المتحدة الامريكية في العام ١٩٩٧، رأيت تلك العربة الضخمة «الترك» التي لا تستطيع العين أن تجمعها في مشهد بصري واحد، وأحسست برعب شديد أمام حجمها وهي تمر بجانبي، وكادت ضلوعي تنخلع في صرخة تحولت خجلا أمام الأصدقاء إلى ضحك هستيري ساخر بينما فرائصي ترتعد!!

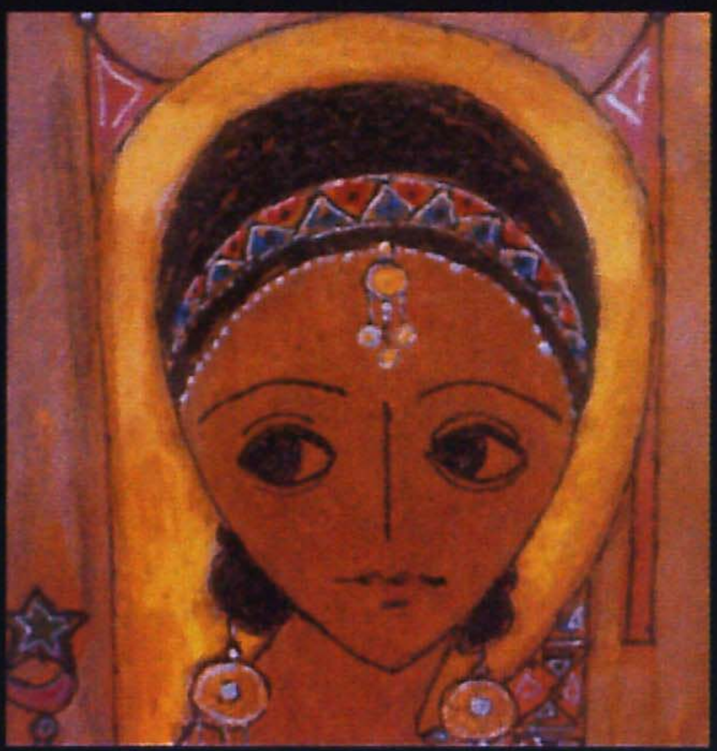
لماذا نرتبك أمام خلل الحجم؟ ولماذا نتصور دائما أن الحجم الكبير هو قوة تتجاوز حدود قدراتنا البشرية جسديا فنصاب أمامها بالهلع والرعب، بينما ننفصل عن الأشياء صغيرة الحجم فلا تثير فينا إلا مشاعر الضحك، أو السخرية، ولا نتصل بها إلا عندما نصاب بعجز الإدراك أمام المتناهي في الصغر؟ وعلى الرغم من أننا لا نستطيع تعميم ذلك، حيث يثير فينا أنف كبير في وجه شخص الضحك، بينما يحدث العكس أمام المتناهي في الصغر، إلا أننا نقول إن هذا هو الأغلب والأعم.

في نهاية تلك الألفية أدهشنا أحمد زويل العالم المصري باكتشافه العلمي لـ «الفمتو ثانية» وبذلك أحدث خللا جديدا في علاقتنا بالحجم فيما يخص الزمن، لا تقل دهشتنا أمامه عن تلك التي أحدثتها الطبيعة في وجودها المادي العملاق للانسانية منذ نشأتها، الفارق الوحيد أننا لا نستطيع وضع تصور بصري لهذا المتناهي في الصغر.

هل نستطيع أن نقول إن هذا الارتباك في الحجم مازال ينشأ قياسا على خلل بين نسبة علاقتنا المادية «الجسدية» بالأبعاد المكانية المحيطة بنا؟، وكذا إمكانات قدراتنا الذهنية على استيعاب أو عدم استيعاب نسبة هذا التجاوز في التكبير أو التصغير، واستسهال زحزحته من مستوى القياسات إلى حالات تقيمية؟ أم أن الأمر قد تجاوز تلك الرغبات البسيطة (في تأملنا لعلاقاتنا مع خلل الحجم) التي تقف عند حدود المعرفة والإدراك، وردود الأفعال، إلى البحث عن هذا الجديد الممكن كنتاج لإحداثيات تفاعل تتم في فراغات جديدة تدهشنا نتائجها في ابتكارها لقيم معرفية جديدة سواء في مجال العلم أو الفن.

في الفن يبدو الأمر محيرا، إذ إن التصغير والتكبير على الرغم من أنه إرادة فنان فإنه يخضع لمنطق جمالي كلي يحكم بالتحولات الأساسية التي أحدثها الفن في رحلته.

فقد مر الفن في رحلته كما نتصور بثلاث نقلات أساسية: الأولى فيما يقدمه من خلال الصورة «The Image» سواء أكانت «ذات بعدين» تصوير أو رسم أو حفر أو ذات «ثلاثة أبعاد» «The Concept» الفكرة واللغة، والثالثة فيما يقدمه من خلال التصوري، أو المتخيل «The Vertuality» الالكترونيك والكمبيوتر والفيديو.


حسن راشد سيد

علي عاشور

وهذا الأخير جعلنا نتساءل: هل انتهى قياس صغر العمل الفني من خلال الحجم فقط بحيث أصبح الحجم أحد القياسات والزمن والحركة عنصري قياس جديدين؟

لدينا منذ البداية دربان مفتوحان: أحدهما يبحث عن سطوة الحجم وأثر الكتلة وطغيان الأبعاد والآخر يجتهد ليلتقط الجزء العارض والعابر والصغير هكذا كان تطور «Arch» الحجم من صروح الحضارات القديمة إلى منمنمات الشرق، ومن الأيقونة الصغيرة إلى جداريات المكسيك، ومن فن يريد أن يتسع امتداده للأرض على رحابتها إلى ومضات الليزر وتدفق الصور على أسطح شاشات الكمبيوتر والفيديو، خطان متشابكان في علاقة معقدة وبالغة الثراء.

وإذا كان الكبير المتسع يعتمد على حضوره الجارف في فراغ العالم فإن الصغير يملك سحر الاحتضان والإحاطة الحميمية، يفرض عليك أن تأتي إليه وتخضع لسطوته، بينما يصحبك الصغير حيثما ذهبت. وإذا كان الصراع قد مضى بين البعدين حيث يؤكد كل منهما ضرورته وقوته، فإن متغيرات جديدة قد نقلت المسألة برمتها إلى مستويات أخرى، أهمها هو دخول الحركة والوسائط التقنية الجديدة، كما ذكرنا.

فإذا عدنا مرة أخرى لتتبع إمكان قياس الحجم بالشكل التقليدي الذي اعتدناه في المرحلة الأولى للفن، أي في الصورة أو المشهد، نجد أن ذلك قد تم من خلال مستويات العلاقة في قياس الأبعاد سواء كان «الطول، أو العرض أو الارتفاع» وتكون مقارنته نسبة إلى مساحة الفراغ المحيط، وتجاوز الحجم في هذه الحالة بالتكبير أو التصغير كثيرا ما يأتي لظرف من خارج الفن نفسه بما يناسب اللحظة، فبينما اتجه الفرعوني في جوهره إلى تجاوز القياس الطبيعي، بتحويل العناصر إلى رموز كونية تستمد جلالها وعظمتها من مبالغة صورتها بالتكبير، خلص فن المنمنمات والأيقونة إلى فك العالم باختزال عناصره وتكثيفها وإعادة تركيبها في فضاءات صغيرة.

وبين هذا وذاك يتأرجح الفن حتى الآن في رحلته في المنتج الذي يخص الصورة «The Image» ونقصد الصورة كما ذكرنا ذات البعدين أو الأبعاد الثلاثة - بين الكبير والصغير.

ضياء الدين داود

في التحول الثاني، ومنذ مارسيل دو شامب في الثلث الاول من القرن الماضي وما استتبعه في الستينيات من نقله كبرى للفن بظهور الفن المفاهيمي أو فن الفكرة، تعرفنا على منتج ذي وقائع متعددة يتجاوز حدود الأطر المحددة، ويستحدث وحدات قياسه مع كل تحول يحدثه، تراجعت الأبعاد كعناصر قياس أمام عنصر الفراغ مما أحدث لنا إرباكة في تحديد الحجم تحديدا دقيقا كما حدث في المرحلة الأولى، انتقلت معرفتنا بالحجم إلى مرحلة تصور تقريبي يؤسس على ما تشغله العناصر من مساحات معينة داخل فضاءات تنتج هذا التصور المغاير للحجم من خلل في العلاقة مع الفراغ. فمثلا إذا كان العمل الفني عبارة عن كرة صغيرة الحجم جدا نقوم بتحريكها في خط مستقيم، قد يكون طول هذا الخط سم أو سنتمترين أو مترا أو عشرة أمتار، في هذه الحالة كيف يمكن لنا تحديد حجم هذا العمل من خلال قياس أبعاد، إذ إننا نفتقر هنا إلى نموذج للقياس؟، فبينما يمكننا أن نعتبر هذا العمل صغير الحجم نسبة إلى صغر حجم الكرة، نجد أن الكرة نفسها لم تعد هذا العنصر المستقبل في ذاته، إذ بتحريكها تخلت عن خاصيتها في العمل كعنصر ثابت ينبغي تأمله في علاقته بعناصر مجاورة، إلى فاعلية إيجابية منتجة لعناصر التفاعل معها «الخط والحركة» تنشىء فراغات متوترة تتغير بتغير طول الخط وشكله، وأيضا باختلاف الزمن الذي يستغرقه عند امتداده أو توقفه.

في التحول الثالث للفن بإنتاج الصورة المتخيلة «Virtual Image». اختلفت الآلية وازداد الأمر تعقيدا، إذ حدث حراك لمشكلة الحجم من قياسات لأبعاد في المكان ثم في الحركة إلى إحداثيات زمنية، فمثلا كيف يمكن لنا تحديد أبعاد عمل فني منفذ بالفيديو يعرض على شاشة تلفزيونية لا تزيد عن ٢X ٢ بوصة يعرض خلالها عشرات بل مئات من الصور سواء في موضوع بعينه أو في موضوعات عدة؟ هل نحدد أبعاده من ثبات زمن حركة الصورة في المشهد أم بقياس زمن العمل المستغرق في العرض؟ فإذا استغرق عشرين ثانية مثلا سيكون عملا فنيا صغيرا، وإذا استغرق نصف ساعة فسيصبح عملا فنيا كبيرا، أم نتعامل مع العمل الفني من خلال الجسم المادي الذي تبدو عليه صورة العمل، فيكون حجم شاشة العرض هو مقياس الحجم، أم نحتكم إلى الفضاء المحيط المخصص للعرض، أم أنه علينا أن ندرك عدم جدوى التعامل مع المنتج الفني في ظرفه الجديد بالأوعية المعتادة نفسها كوسيلة تعرف على هذا الجديد المختلف؟!!

سأتحدث عن تجربتي الشخصية في مواجهة مشكلة الحجم في العمل الفني، حين كلفت بمسؤولية إقامة صالون الخريف للقطع الصغيرة «الدورة الثالثة ١٩٩٩» وجدت أنني أمام إشكالية خصوصية المعارض النوعية، حيث يستمد المعرض في البداية قيمته من خلال خصوصيته ذاتها، والتي سرعان ما تفتقد بعد دورة أو اثنتين، وتنشأ الضرورة والاحتياج إلى ابتكار عنصر مضاف لإثراء القيمة من جديد، وغالبا ما يأتي الحل من خلال وضع «تيمة» قد تفتح المجال لاثارة إشكالية نظرية أو بصرية تعلي من قيمة الخصوصية الأساسية للمعرض.

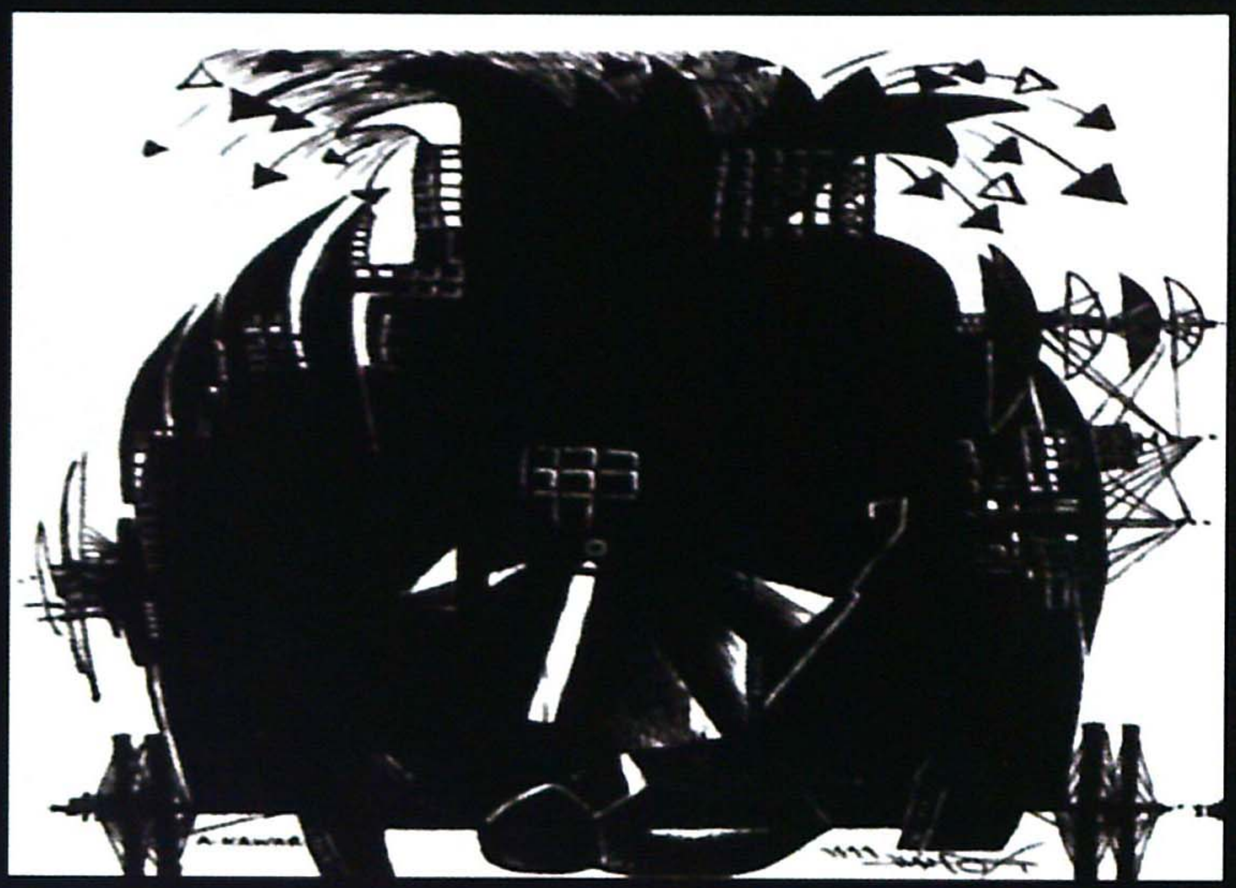
إن صالون الاعمال الفنية الصغيرة يجعل من إشكاليته الأولى «للحجم» خصوصية له منذ البداية «١٩٩٧».

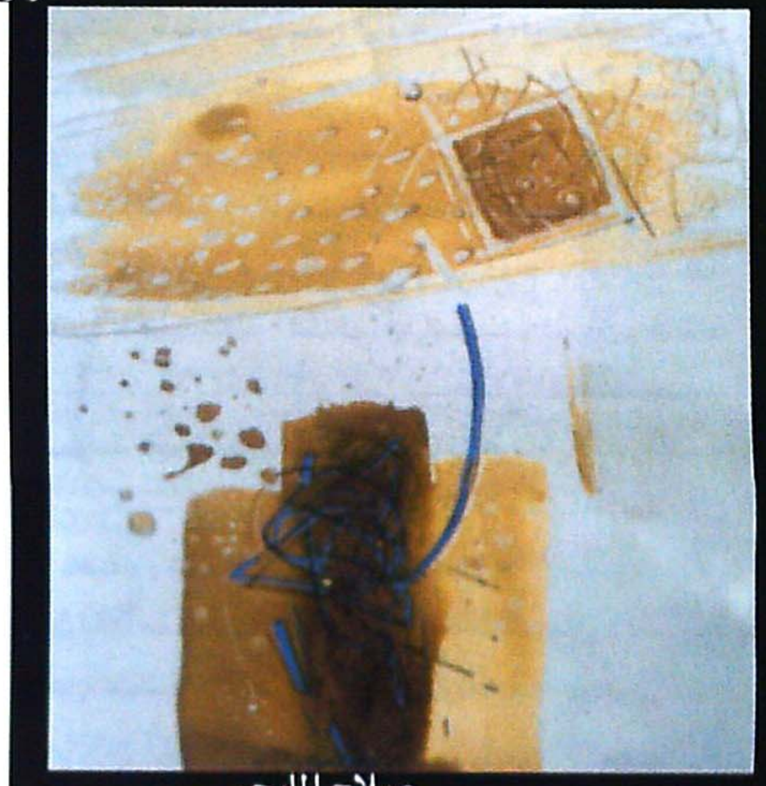
قد يكون هذا الاختيار «الحجم الصغير» لتشجيع الاقتناء الخاص، وبالتالي تنشيط سوق الفن، بتوفير شروط متواضعة وداعمة كمعطيات توفر إمكان ما

فن المنمنمات اختزل عناصر العالم وأعاد تركيبها في فضاءات صغيرة

...ني من خلال الحجم فقط؟
بين المشهد والصورة

إذا كان الكبير يعتمد على حضوره الجارف فإن الصغير يملك سحر الاحتضان


أحمد نوار


صلاح المليجي

لأن تكون اللوحة أو العمل الفني قابلا للتداول جماهيريا، فهو من ناحية يتناسب مع الفراغ الجديد للعمارة الحديثة، بمصر، ومن ناحية أخرى يشترط معقولية القيمة المالية.

ولكن بعد اكتمال دورتين، هل تصبح تلك الخصوصية «للقيمة» في هذا المعرض؟ كان هذا هو السؤال الذي دفع بنا الى ضرورة التفكير في إضافة عنصر على تلك الخصوصية الأولى، إن وضع «تيمة» كان أحد الحلول الممكنة في اعتقادنا لضمان حيوية «القيمة»، هذا بالطبع على مستوانا المحلي فقط، إذ لا يعني ذلك أنه الحل المثالي أو الوحيد بالنسبة لما يحدث الأن في العالم، والذي يضع علامات استفهام كثيرة حول معارض «التيمة» هذه خاصة بعد أن أصبح مدبرا على المستوى العالمي، فغالبا ما يصبح الغرض المباشر لتلك المعارض الآن هو وضع «المنتج الفني» لخدمة وجهة نظر الناقد أو منظم المعرض «The curator» الذي تدعمه أو تختاره مؤسسة من مؤسسات الدعم الثقافية المظهر، السياسية الجوهر، مثل مؤسسة فورد فونديشن، أو روكفيللر، أو سيدا وغيرها.

في واقعنا الذي لم تشمله التجربة الغربية بتلك الخبرة الجديدة عليه، إذ لم ينم عندنا عالم خارجي للفن، أي من خارج المنتج، بل إننا حتى الأن لم نخلق مثلا لوجودنا الجغرافي دائرة تحريك تخصه وتنتج تيماته التي قد تساعد على إحداث توازن ما في علاقتنا بالحركة العالمية، فليس لدينا حدث فني عربي نوعي يخص تجربتنا الجمالية أو يمثل وجهة نظرنا في تصورنا لتفاعلاتنا مع ما يحدث الآن.

بما أننا ما زلنا نفتقر لكل ذلك، فمن الطبيعي أن يظل خطابنا مع الفن في حدود مشاكله وقضاياه وجمالياته الداخلية.

نتيجة لكل ما سبق كان عليَ وأنا أنظم هذا المعرض أن أدرك أن حدود الطموح لن تزيد عن مساحة اشتباكات جديدة في العلاقات بالمنتج.

اختيار الفراغ باعتباره أحد عناصر تشكيل حجم العمل الفني كـ «تيمة» للمعرض، كان الطموح للكشف عن إحداثيات مغايرة لهذا النوع الجديد من الفن والذي تحدثنا عنه من قبل، أي «التصوري»، إذ أصبحنا لا نستطيع قياس العمل الفني أو التعرف على نطاق فراغه بسهولة، مما يضعنا أمام ضرورة تأمل الفراغ كمدخل جديد في جمالياته.

إن طبيعة المعرض كانت تفرض على الفنان المشارك أن يشتبك مع التيمة كمبحث جمالي، لا أن يقدم منتجا سابق الاعداد يعيد به نمذجة ونسخ خبراته السابقة في ترهل وكسل!!

إن اختيار خمسمائة فنان مصري من بين ألف وثمانمائة وستين للعرض بمجمع الفنون بالزمالك في هذا الصالون، قد يعطي وهما انتقائيا، ولكن حقيقة الأمر تأتي مخيبة للآمال، فمن بين أكثر من ألف عمل تم عرضها نجد أن الاعمال التي ساهمت في بذل جهد بحثي خاص يتفاعل مع التيمة المطروحة «الفراغ» لا يزيد عن ٥٪ من كم المعروض.

بتأمل سريع للمعرض نضع أيدينا على بعض الملامح التي سجلها المنتج، ولن يفوتنا أن هذا التسجيل يخضع بصورة أو بأخرى لمشارطات الحدث:

جاء المعرض مفارقا بشكل عام عن المنتج الذي ساد في المعارض الخاصة والجماعية بمصر منذ التسعينيات وحتى الآن، الذي لا يزال يحتفل بالأعمال المركبة والمجهزة في الفراغ بكبرياء «التجريب» كقيمة عليا، إذ استعاد الرسم والتصوير هيمنتهما بقوة على العرض بينما تضاءل وجود الأجناس الأخرى. هنا نتساءل هل كان هذا اختيارا أم «ورطة» فرضها منطق المعرض؟ السؤال الثاني

الدسوقي فهمي عبدالرحمن

كيف تعامل الفنان مع اللوحة؟ إن الاختيار يجعل من اللوحة ذات البعدين أو ذات البعد الثالث الوهمي فضاء إشكاليا يثير

من خلال كم اللوحات المعروضة الكثير من الحلول البصرية المفاجئة يستطيع بها الفنان أن يتحدى تقليدية الاطار الذي أختاره لنفسه كمجال بحث، بينما نجد أن اللوحات عكست لنا محورين أساسيين اعتمد الفنانون عليهما في التفكير ما جعلنا نميل إلى الاعتقاد بأن الاتجاه ناحية اللوحة في هذا المعرض إنما يعكس «ورطة» الفنان في تصوره المحدود لإمكانات الفراغ عما هو ليس بلوحة، هذا من ناحية، ومن ناحية اخرى إعتاد الفنانون في أعمالهم «التجريبية» أن تبعد أولا عن اللوحة، وأن تكون ذات صوت عال (بمعنى المبالغة في التكبير)، وهو ما جعل عودتهم الى اللوحة أمرا حتميا أمام شرط صغر الحجم!!.

نعود إلى محوري التفكير في اللوحات التي عرضت، الأول: الاهتمام بالموضوع في إطار «الحنين» أو «النوستالجية»، إلى المنمنمة، والثاني: الحضور القوي للتقنيات الغربية التقليدية في أسلوب التناول. هذا النوع من التفكير بالضرورة جعل تيمة «الفراغ» كإشكالية مطلبا زائدا على اللوحة فلم يتجاوز المنتج المعروض المستويين الأول والثاني من مبحث الفراغ بصورته المعتادة: الفراغ المستوي، والمنظوري، وهما مستويان لم يعدا إشكاليين بالمرة، بينما تقع مساحة الاجتهاد والاضافة في المستويين الثالث والرابع: الفراغ اللامنطقي، والفراغ التخيلي، وهو تقريبا ما لم يشملها أي من الأعمال المعروضة.

عموما نجد أن اللوحات ذات البعدين، سواء الرسم أو التصوير أو الحفر، اكتفت كما ذكرنا بالتعامل مع الفراغ في مستواه الأول مستخدمة الايقاع الرياضي القائم على المتواليات الرقمية الطبيعية التي تتوالد من الرقم ١، ثم ٢، ثم ٣، وهكذا نستطيع أن نرى هذا جليا في اللوحات التي كان موضوعها الخط العربي ووحدات الزخارف الإسلامية وهي تحاكي المخطوطة في المنمنمة - نوستالجية - وكذلك لوحات البورتريه والوجه الإنساني وقد عكست محاكاة للأيقونة بقياسات فراغها التقليدي الذي اعتمد على عنصر مبسط على السطح وخلفية محايدة، أما اللوحات التي تم فيها السرد أو الحكي أو تصوير الحيوانات والنباتات، فقد أضافت جملة أكثر تعقيدا نسبة للقياس والبسيط إذ إنه بوجود عنصرين على سطح اللوحة يظهر أحدهما بالكامل بينما يختفي جزء

زينب السجيني

من الآخر خلف الأول، فهذا الجزء الخفي من العنصر الثاني إنما يعني مسافة مؤكد وجودها بين العنصرين وهو ما يضيف إلى المتوالية الأولى مسافة قياس تصنع فراغا جديدا فتصبح المتوالية الجديدة كالتالي: الرقم ١ يليه رقم ٥ و١ يليه ٢ ثم ٥ و٢، هذا الفراغ تصنعه العين في جزء منه.

أما اللوحات التي اعتمدت على المنظور في معالجة موضوعها «غالبا منظر طبيعي»، فقد نقلت لنا الخبرة السابقة نفسها عن الفراغ المنظوري والذي قام على تقديس الصورة ذات الثلاثة أبعاد للعالم والتي ترى العالم إذا ما وضع في صندوق مكعب يتحول عبر رؤيته بعين طائر إلى شكل هرمي تحدد العين قمته المخروطية ويحدد الفراغ في عمق نقطة التلاشي. وإذا عدنا مرة أخرى للقياس الرياضي لهذا الفراغ المنظوري نجد أن علاقات الأشياء تقوم على تضعيف القيمة الرقمية فإذا بدأنا بالرقم ١ يليه ٢ يليه ٤ وهكذا.

هذا التناول للوحات إنما قدم وجهة نظر واحدة عن علاقة الفراغ بالعمل تؤسس على أن يكون الفراغ هو خلفية العمل والتي غالبا ما تكون هي العنصر السالب، وإن كان هذا لا ينفي أن هناك بعض الأعمال القليلة التي حاولت من خلال الاستعانة بخامات عدة في اللوحة مثل المرايا والخيش والورق والقماش والمعدن الى تقديم تصور اكثر ديناميكية للعلاقات بالفراغ بالنسبة لسطح العمل وخلفيته.

بعض اللوحات التي اعتمدت على التجريب كمتنفس لصياغة الفراغ لم يتنبه صانعوها إلى أن الفراغ بها إنما ينفي وجوده في هذا الفضاء الجديد المشبع بالمساحات اللونية وأن قيمته الرقمية المكافئة هنا هي الصفر، والوعي به ينشأ من إلغاء كثافة سطحين مختلفين، وبالتالي لا يمكن بالنسبة إلى اللوحة وقد حاولنا قراءة فراغها المحتمل لانها هي المادة الأساسية في العرض إذ أعمال النحت والاوبجكت التي قدمت لم تزد عن كونها أعمالا شارك الفنان بها دون الالتفات إلى تيمة العرض، أو حتى خصوصيته، والحظ الوحيد الذي حالف تلك الاعمال كي تعرض هي مطابقتها للحجم المطلوب لذلك لن نعيرها التفاتا.

مما سبق يأتي هذا المعرض كاشفا لحقيقة هذا الترهل والكسل الذي يسيطر على حالة المنتج الفني في واقعنا المحلي، على الرغم من أننا نعتبر هذا المعرض امكانية لتعميق تجربة بصرية لها جذور ثقافية في حضارتنا سواء المصرية أو العربية، فماذا فعلنا؟ لم تستطع تلك الدورة أو السابقتين عليها أن تراكم أي قيمة بصرية ذاتية تذكر.

نخلص في نهاية ما ذكرناه إلى سؤال إذا كانت كل تلك المعارض النوعية والخاصة سواء المحلية أو الدولية التي نقيمها في دولنا غير قادرة على تجاوز تلك الاعاقة الابداعية ذات الخصوصية في منتجنا، فلماذا لا نعيد تأمل إمكاناتنا وعلاقة ذلك بظرفنا الأقل تطورا، ونفتش فيه عن مناطق الدهشة ونعمل على تنميتها حتى وإن تعارضت أو اختلفت عما يحدث في العالم؟

إذا كان الكبير يعتمد على حضوره الجارف فإن الصغير يملك سحر الاحتضان

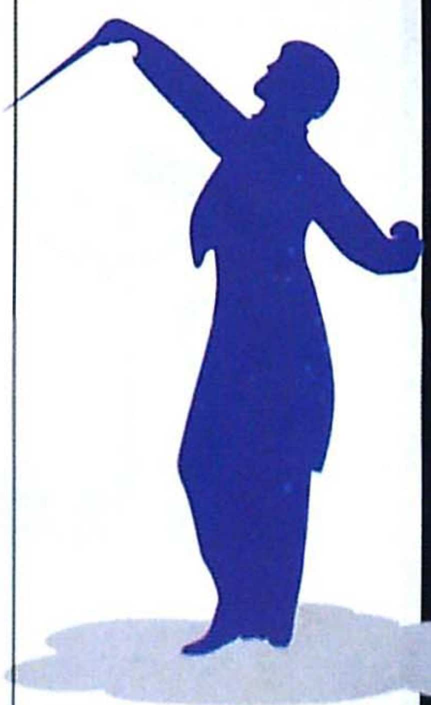
الحجم أصبح أحد القياسات إلى جانب الزمن والحركة

يعود الى السينما بفيلم استعراضي ليوسف شاهين

عمر خيرت

لا احب كلمة موسيقار

قابلته:
أماني الخياط



طرح عمر خيرت اسمه ومنذ اللحظة الأولى لدخوله هذا العالم السحري، بقوة المتمكن من علمه وأدواته. فهو ابن أسرة فنية عريقة، عمه أبو بكر خيرت من الجيل الأول الذي عمل بالموسيقى ودرسها كعلم، فهو مؤسس معهد الكونسيرفيتوار. درس البيانو على يد المايسترو الايطالي فينيسنزوا كارو وكان من أوائل الخريجين في دفعة ١٩٥٩.

تخصص في العزف على آلة البيانو والنظريات الموسيقية. طرح نفسه كمؤلف موسيقي بعد العديد من المحاولات والتجارب ليصبح واحدا من أعمدة الموسيقى التصويرية في مصر. وبالرغم من هذه النشأة المفعمة بالفن.. إلا أنه يقول:

«كبرت على حب السمع واحترام الأذن، وإن شكل «أبو بكر خيرت» الخبرة الأولى لتدريب هذه الحاسة وبقدر ما أحببته وأحببت موسيقاه، بقدر ما دفعني حب المغامرة والتجريب أن أتمرد على الشكل الأكاديمي الذي كان يفرضه احترامه الشديد للموسيقى، فجربت آلات عدة، عزفت الدرامز مع فرقة شبابية، لم يكن معجبا بالتجربة ولكنه لم يمنعني حتى أنني استمررت خمس سنوات، ثم عدت للدراسة في الكونسير وربما ما دفعني للتأليف هي تلك التجارب التي أثرت عالمي الداخلي».

لعمر خيرت إيقاعه الخاص، الذي يعكس تكوينه الفني والاجتماعي، فهو مثلا يميز بين الموسيقار، المؤلف، الموزع، وهذه الكلمات التي تطلق على الكثيرين من ممارسي فن الموسيقى، حتى أنه يقول: «لا أحب كلمة الموسيقار كثيرا، فهي مفردة تركية وتعني رتبة وتصف مهنة «كار»، والموسيقى ليست مجال للرتب. أما «الملحن» فقد يستدعي للذاكرة الكلمة المغناة، فهو لا يعمل دونما نص. و«المؤلف» الموسيقي هو ذلك الشخص المهيأ أكاديميا والدارس لعلوم الموسيقى والذي يستطيع أن يصب ما يريد في قالب وشكل. وأما «الموزع» فإن هذا المجال يحتاج لكثير من العلم والدراسة، وللأسف الكثير من الممارسين له يعتمدون على الحدس وليس على الدراسة! ولذلك فالنتائج ليست مرضية تماما... لأنهم لا يعرفون البناء الكامل للعمل الموسيقي. ولذلك فمن السهل على المؤلف الموسيقي أن يلحن، ولكن لا يستطيع الملحن أن يؤلف موسيقى خالصة».

وقد كان الهدف من إنشاء الكونسرفتوار هو ايجاد أشخاص قادرين على خلق موسيقى مصرية عالمية، وتخليص موسيقانا من خطها اللحني الواحد، وفتح آفاق أخرى للبوليفونية. وبذلك نحافظ على روح الموسيقى المصرية أو الشرقية وخصوصيتها، ونكسر عادة السمع التي تعودت على الخط اللحني الواحد بجانب درجة من الإيقاع. والمدهش أننا نولد بهذه الهبة من الله، أي القدرة على سماع أكثر من صوت في آن واحد، حيث تستطيع الأذن الاستماع لأكثر من خط في الوقت نفسه. ونأتي نحن ونختزل هذا الحدس الفطري إلى صوت لحني واحد.

موسيقى الصورة، وارتباط السمع بالرؤية هو الباب الذي قدم عمر خيرت لهذا الجمهور العريض الذي يقبل على عروضه في دار الأوبرا المصرية، ويجعل لهذا الاسم رنينا خاصا به.

يذكرهم بأعمال سينمائية ناجحة مثل:

- ليلة القبض على فاطمة .
- اليوم السادس .
- إعدام ميت .
- الإرهابي.
- النوم في العسل .
- البحث عن توت عنخ آمون.

ومسلسلات

- مسلسل غوايش .
- الهروب إلى السجن.
- الإسلام والإنسان.
- ضمير أبلة حكمت وغيرها.

من هذه التجربة يقول خيرت: كان للسيدة فاتن حمامة الفضل في ذلك، فقد جعلتني أكتب موسيقى فيلم «ليلة القبض على فاطمه»، وكانت أول تجربة لي في كتابة الموسيقى التصويرية. وقد ساعدتني الموسيقى التصويرية كثيرا على الاقتراب من الجمهور، وكانت فتحا وتعويضا للمؤلف الموسيقي، فقد استبدلت الكلمة عند الملحن بالصورة التي هي مفتاح الموسيقى التصويرية.

وكان ذلك بداية طريق... والجديد أنني أقدمت على نقل هذه الموسيقى بأسماء أعمالها إلى الكاسيت، وبالرغم من خوف المنتج إلا أن الكاسيت أخذ أهمية وجاء معدل توزيعه مفاجئ ومفرح... وعندها جاء الاكتشاف الثاني في هذا المجال، فقد أصبحت المعادلة هي سماع الجمهور للموسيقى دون مشاهدة الأعمال الدرامية التي كتبت لها في بادئ الأمر. حتى إن البعض يندهش من أسماء المقطوعات. وبذلك سهلت لي تقديم الأعمال الفنية على خشبة المسرح دون المصاحبة للصورة.

ولأن الموسيقى هي مشكل الحياة بالنسبة لعمر خيرت، فهي الدائرة التي تنسج حولها حياته العامة والخاصة. فقد جاء اهتمامه بالموسيقى ذو بعد إنساني وله روح خاصة، بعيدا عن القوالب الكلاسيكية التي درسها، وعن ذلك يقول:

بعيدا عن القوالب الموسيقية العالمية، وهروبا من التقيد بأي شكل من تلك

من فيلم الارهابي

من أشهر أعماله في السينما:

موسيقى أفلام :

- ليلة القبض على فاطمة عام ١٩٨٣.
- إعدام ميت ١٩٨٥.
- الإرهابي عام ١٩٩٣.
- البحث عن توت عنخ آمون عام ١٩٩٦.
- نال جائزة أحسن موسيقى تصويرية لعام ١٩٨٩ من الجمعية المصرية للسينما.
- حصل على جائزة أحسن موسيقى لفيلم «النوم في العسل» من الجمعية المصرية للسينما.
- و على جائزة أحسن موسيقى من اتحاد الإذاعة والتلفزيون لفيلم «البحث عن توت عنخ آمون».
- اليوم السادس.
- الفيلم الكندي «البحث عن ديانا» عام ١٩٩٢.
- النوم في العسل ١٩٩٦.

■ أحببت موسيقى أبو بكر خيرت ثم تمردت عليها

■ من السهل على المؤلف الموسيقي أن يلحن، ولكن لا يستطيع الملحن أن يؤلف موسيقى خاصة

■ فاتن حمامه قدمتني كمؤلف موسيقي

لطيفة

يوسف شاهين

الأشكال المكتشفة، فضلت القالب الحر ومن خلاله استخدامت العلوم الموسيقية الأكاديمية، الامر الذي جعلني أستطيع أن أقدم الموسيقى التي أحبها للجمهور. فالأذن الشرقية اعتادت الغناء مع الموسيقى، وكأن الكلمات تلعب دور المفسر لتلك النغمات التجريدية، وهذا يعكس نوعاً من الاستيعاب البسيط أو السطحي، وهو بطبيعة الحال مغاير لما يحدث في الغرب حيث القوالب الموسيقية كثيرة جدا... مثل الكونشيرتو، القصيد السيمفوني، السيمفونية، الافتتاحية، الأوبرا، وحتى الأغنية.

أما شعوبنا فتختزل كل ذلك في الأغنية. وكون الأغنية موجهة بصورة ما لمعنى أو هدف فهذا يجعلها محدودة الدلالة، بينما الموسيقى تثري المشاعر والحس لأنها متعددة الدلالات.

وتجربة تقديم الموسيقى التصويرية على أسطوانات، هي المعادل الذي من خلاله قدم عمر خيرت أعماله على أنها مؤلفات موسيقية خالصة!!

وعن عملية نقلها إلى ((CDS وتحويلها إلى كاسيت علق قائلا:

ـ كتابة عمل موسيقي لنص درامي عملية ليست بالسهلة على الإطلاق، فالملحن مثلا لا يستطيع أن يؤدي هذا الدور، ولذلك فهي نوع من التأليف الموسيقي، فبقدر تجريدية النغمة، بقدر ما يسمح العرض السينمائي بقراءات عدة.

وهذا ليس تغييرا في مشروعي وإنما تأصيل لشكل أحبه، فهي موسيقى خالصة فلماذا لا توضع في كاسيت وتقدم كموسيقى خالصة؟ وهذا هو ما يحدث. وهي نوع من الموسيقى الحرة أكثر منها موسيقى وصفية أو «بروجرامية» وهنا يتحول العمل إلى موضوع قائم بذاته، ولذلك فهو يعزف بمفرده بعيدا عن الرؤية المصاحبة.

وعن أهمية الموسيقى في الفيلم يحدثنا الفنان عمر خيرت قائلا:

- الموسيقى عنصر أساسي في الفيلم، فهي منذ اكتشاف السينما وهي تعادل أهمية الصورة والصوت البشري، حتى أن «تراك» الصوت يحتوي على العديد من الأصوات، فالصوت له معنى، حتى الصمت، فالصمت هو في حقيقة الأمر صوت...

وقديما كان يعتمد على المقاطع الجاهزة في السينما المصرية، لذلك نجد العديد من الأجزاء المأخوذة من أعمال عالمية. ثم اهتمت السينما المصرية في مرحلة تالية، وجاء «علي إسماعيل»، «أندريه رايدر» و«ابراهيم حجاج».

ثم تلا ذلك مرحلة «استسهال» وتوفير في نفقات الإنتاج، فاستخدمت الأسطوانات الجاهزة وحتى دون الرجوع لأصحاب الموسيقى!.

ومن جانبي وجدت في الموسيقى التصويرية فرصة كبيرة لممارسة العمل الوحيد الذي أحبه وهو كتابة الموسيقى. فأنا ارى الفيلم مع المخرج والمونتير في عرض خاص ونتحدث معا، وكثير ما يحضرني الشكل الموسيقي أو «التيمة» التي أعمل عليها المادة الموسيقية للفيلم. والموسيقى التصويرية تحتاج لخيال خصب ودارس في الوقت نفسه، فالدراسة الأكاديمية هي التي تساعد المؤلف على السيطرة على الخيال وتقديمه في الصورة والشكل المناسبين، بحيث يقدم فيه تنويعات تجعل الأمر أرحب من مجرد خط واحد، حتى يتمكن من عمل تنويعاته بصورة رشيقة، تجعل سماعها مبهجا.

ولذلك فإن المؤلف الموسيقي يستطيع عمل موسيقى تصويرية بسهولة ويسر أكثر من الملحن. فالنص الدرامي قادر على فتح أبواب للخيال الذي يثري المؤلف الموسيقي بأفكار جديدة.

والموسيقى التصويرية سهلت لي عملية التواصل مع الجمهور، وقربت الموسيقى البحتة من جمهور الأغنية. وهذا ليس بجهدي بمفردي بقدر ما هو جهد الجيل العظيم الذي أسس لروح وحس موسيقي شرقي، بيد موسيقي دارس، من أمثال يوسف جريس، عزيز الشوان، وأبو بكر خيرت، مما جعل الطريق بالنسبة لنا أسهل كثيرا. فالقوالب الموسيقية لا تخترع، ولكن الروح هي الجزء الخاص الذي يستطيع الآخر أن يضيفه، نحن نؤسس لشكل موسيقي خاص بنا وليس لقالب جديد. فالقالب ليس من عمل المؤلف لأن الموسيقى هي التي توجد قالبها أو إطارها. لذلك فأنا أميل للقالب الحر، ولا أحب أن أتقيد بـ«روتين» معين يفرض نفسه، ففي الأغنية الكلمة تعطي إيقاعها، وهذا الإيقاع يقدم البحر الذي يؤخذ منه الخط اللحني... بينما في الموسيقى البحتية الأمر يختلف ويزداد صعوبة.

وعن كيفية التعامل موسيقيا مع الشعر الدراسي ومدى ارتباط آلات بعينها بمعنى درامي معين مثل الربابة، والايقاع للريف والفيولينة والبيانو بالإستقراطية يقول عمر خيرت:

في رأيي أن التصور الدرامي هو ما يفرض الموضوع وإيقاعه، وليس بالضرورة أن يتم الأمر بهذه المباشرة التي تقدم قراءة ساذجة للموضوع. فالدراما وتطورها وعلاقتها بالشخصيات هي التي تفرض الكثير من التناقض مع المألوف.. وأنا أفضل الشكل الحر.

مثلا في مسلسل (غوايش) والذي يقدم موسيقى الغجر والصعيد في مصر، قدمت العمل على مقام «بياتي»، وهو مقام شرقي خالص والإيقاع صعيدي مع استخدام العلوم الموسيقية، والتي تهيئ استخدام الربع.

- ولأن الجديد التكنولوجي في مجال الموسيقى يسير بخطوات متسارعة، فإن البعض يراه معوقا عن الإبداع والبعض الآخر يرى أنه يصل إلى حد البديل عن الإبداع.

أما عمر خيرت فيرى: الدارس وحده هو من يستطيع الاستفادة من الوسائل الحديثة للعلم... فأنا أجدها وفرت على إرهاق الذاكرة وأكثرت من مقدرتي على العمل، فشريط الفيديو مثلا بدلا من تذكر المشاهد المختلفة، جعل خيال العمل يتدفق بصورة كبيرة دونما الحاجة لإيقافه بعملية التذكر. فأنا أؤلف الموسيقى وأنا أشاهد الفيلم في ذات الوقت. أما الشخص الغير دارس للموسيقى كعلم، فمن المستحيل أن يقدم من خلال هذه التقنية عملا مميزا أو له روح، لأنه فقط يستطيع أن يجمع أصوات لا تنقل حس؟! فالكمبيوتر يسهل عمل المبدع ولكنه لا يبدع لمن لا يملك الموهبة والحرفة.

الفيلم الاستعراضي، نوع من الفنون الذي تكون الموسيقى فيه الروح والموضوع، وهو ما يسعى الفنان عمر خيرت مع الفنان يوسف شاهين لتقديمه الآن عبر الفيلم الاستعراضي « سكوت.. هانصور» الذي يصفه خيرت بأنه تجربة الاستعراض الأولى وبأنه عمل ليس سهلا. بناء فيلم كامل ألحاناً وموسيقى تصويرية ليس بالعمل البسيط، والفيلم كوميدي خفيف أعيش فيه متعة العمل مع فنان يحب الموسيقى ويمتلك تاريخاً في الاستماع وقد سبق وأن قدمت معه فيلم اليوم السادس من قبل. شاهين من النوع الذي يهتم بالتفاصيل ويعني بوضع بصمته على العمل... وهو يقدم لطيفه لأول مرة على الشاشة ممثلة ومطربة لاهتمامه بالمستوى الفني للمنتج فنحن نسجل في فرنسا، حيث يتم التسجيل بأحدث الوسائل للحصول على أفضل النتائج في تقنية الهندسة الصوتية، نسجل بنظام surond وdolbe، فالموسيقى في الفيلم الاستعراضي هي البطل الحقيقي، حيث يتم تسجيل الاستعراضات والأغاني ومن بعدها يأتي دور كاتب السيناريو. فالعمل يتم بصورة عكسية في الفيلم الاستعراضي، وقد انتهينا من تصوير استعراضين ونستعد للسفر لتصوير الاستعراض الثالث في نهاية شهر يوليه. يدخل بعدها المخرج مرحلة استكمال الفيلم، فالفيلم الاستعراضي عكس الفيلم الدرامي، فالمخرج يتخيل الصورة من خلال التيمة الموسيقية الأساسية والتي تولد مع الاستعراض.

الموسيقى فن التجريد والتأمل، وحدها القادرة على فتح باب الخيال... تجعلنا نرى ونحس ونلمس ما لا يراه، أو يحسه الآخرون! هذا العالم الساحر هو ما جعل مؤلفنا عمر خيرت يستغرق فيه مبحرا بعيدا عن هذا العالم الظاهر... لغته... مفرداته... الموسيقية تحمل معاني عدة. ومازالت قادرة على إضافة المزيد... طموحة لا يتوقف فهو من قدم لفرقة باليه كندا (العرافة والعطور الساحرة) الذي طبعت موسيقاه ووزعت عالميا.

سوف تطبع استعراضات الفيلم الجديد « سكوت.. هانصور» على إسطوانات لتوزع عالميا وهو شخص لا يستعجل العالمية، المهم انجاز الطموح الذي حلم به.

لذلك جاءت الموسيقى التصويرية محفزا ومفجرا لكثير من الأفكار التي يحملها إلى الموسيقى الخالصة.

• فيلم اليوم السادس - موسيقى عمر خيرت

من أشهر أعماله التليفزيونية:

- مسلسل غوايش عام ١٩٨٦.
- مسلسل الهروب إلى السجن عام ١٩٨٧.
- مسلسل الإسلام والإنسان عام ١٩٨٩.
- مسلسل ضمير أبلة حكمت عام ١٩٩١.
- كتب موسيقى باليه النيل لفرقة باليه أوبرا القاهرة عام ١٩٨٨ وباليه العرافة والعطور الساحرة عام ١٩٨٩ لفرقة الباليه الكندية وفي عام ١٩٨٩ أيضا كتب القصيد السيمفوني بانوراما العبور.
- في عام ١٩٩١ كتب قصيدا سيمفونيا بعنوان «انطباعات موسيقية».
- وفي عام ١٩٩٢ كتب رابسوديه عربية.
- ثم قام بوضع موسيقى أوبريت «١٠٠ سنة سينما» في افتتاح مهرجان القاهرة السينمائي عام ١٩٩٥.
- وكذلك أوبريت «تل العمارنة» في الاحتفال بعيد الإعلاميين عام ١٩٩٦.
- افتتاحية ونشيد «سكندريات العالم» في العام نفسه.

الحب الذي تحول إلى سيمفونية

د. صالح حمدان
مستشار الموسيقى والتراث الشعبي بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

عندما كتب هيكتور بيرليوز، الموسيقار الفرنسي الذي عاش في الفترة ١٨٠٣ - ١٨٦٩ سيمفونيته الخيالية العام ١٨٣٠، شهد الحقل الموسيقي في فرنسا ثورة تناغمت مع الجو الفرنسي العام الباحث عن التغيير. فقد شهدت باريس ثورات عظيمة عدة خلال تلك السنة في مقدمتها الثورة التي نصبت لويس فيليب حاكما على فرنسا وحيث سيطر البرجوازيون على الحكم، وفي تلك السنة ايضا توج فيكتور هوجو عميدا للأدب الفرنسي بعد النجاح الساحق لروايته «هيرناني»، وأخيرا فقد شهدت تلك السنة ثورة في التأليف الموسيقي الأوركسترالي دشنتها سيمفونية بيرليوز الخيالية التي توجته أبا للموسيقى الرومانتيكية الفرنسية، وقد تركت أعمال هذا المبدع الموسيقي الشاب (وكان عمره عندما كتب سيمفونيته الرائدة ٢٦ عاما) أثرا عميقا في كل من فرانز ليست وفاجنر وماهلر وشتراوس كما وصل تأثيره الى روسيا فبدا واضحا في أعمال تشايكوفسكي وكورساكوف، وأخيرا في مؤلفي المدرسة الفرنسية من سان سانت الى رافيل.

وقد صاغ بيرليوز ذلك العاشق الغارق في اليأس والسوداوية، سيمفونيته الخيالية تلك تعبيرا عن حبه التعس للممثلة الآيرلندية «هاريت سميثون» والتي شاهدها لأول مرة العام ١٨٢٧ وهي تؤدي دوري أوفيليا وجولييت في مسرحيتي شكسبير «هاملت» و«روميو وجولييت» اللتين قدمهما المسرح الإنجليزي في باريس في الحادي عشر من سبتمبر من تلك السنة.

وقع بيرليوز في حب هاريت من أول نظرة، وعن هذه اللحظة يقول: «أثناء عرض مسرحية هاملت احسست بسوداوية قاتمة تلف أحاسيسي وعزوف شديد عن الحياة جعلني متوترا كالمريض الذي تنتابه الوساوس للقضاء عليه» كان بيرليوز في حينها لا يزال طالبا في كونسرفاتوار باريس - لم يستطع النوم ولا العمل ولا الدراسة وظل هائما في شوارع باريس.

وعندما شاهد مسرحية روميو وجولييت بعد خمسة أيام قال عنها: «لقد أخذت من قلبي فلم استطع التنفس وخاصة في الفصل الثالث وكأن يدا حديدية عصرت قلبي، عرفت بعدها انني ضعت» وبعد انتهاء العرض قال بيرليوز: «سأتزوج هذه المرأة وعلى ضوء هذه المأساة سأكتب اعظم سيمفونية».

حاول بيرليوز الوصول الى حبيبته مرارا لكن الفشل لازمه «سأقوم بعمل حفلة موسيقية على شرفها لعلني اصل اليها» وبالفعل قدم بيرليوز حفلة من مجمل أعماله الموسيقية ليثبت لها مستواه الموسيقي وإنه مؤلف موسيقي ذو مكانة عالية بين الموسيقيين الفرنسيين.

لكنها ايضا لم تحضر الحفلة، كتب لها رسائل عدة لم ترد عليها، اعتقد بيرليوز انها تختبر حبه لها، لكنها في الحقيقة لم تستلم هذه الرسائل، في ظل هذا اليأس القاتم كتب بيرليوز سيمفونيته وخلال فترة وجيزة تكاد تكون قياسية فقد بدأ كتابتها في بداية العام ١٨٣٠، وفي ١٦ ابريل من العام نفسه أعلن انه قد اتم كتابتها.

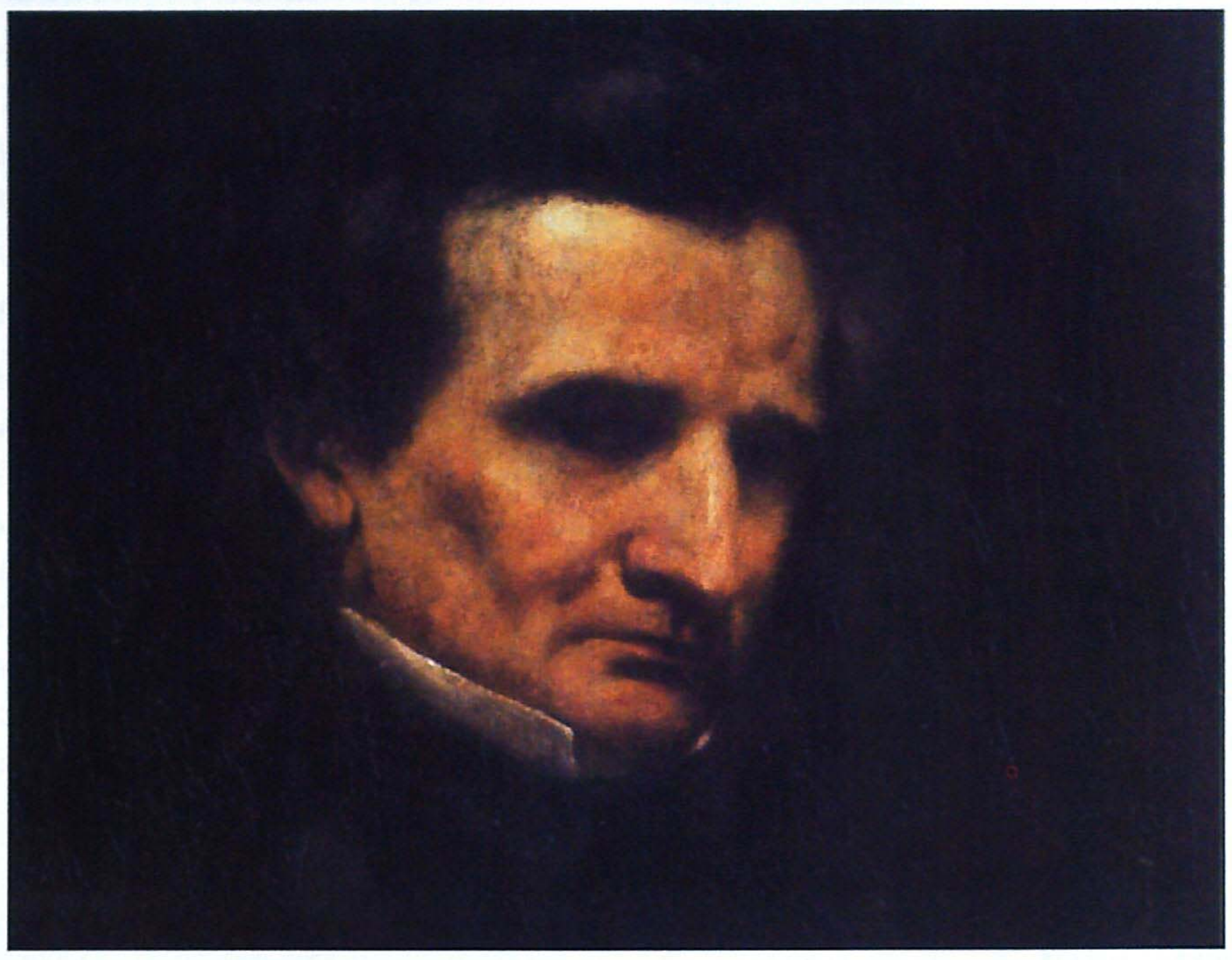
وحسب رواية بيرليوز نفسه فإن سيمفونية تدور حول: «فنان رقيق المشاعر يقع في الحب فيهب محبوبته كل جوارحه ويكاد هذا الحب - من طرف واحد - أن يخنقه. يصمم على الانتحار، فيتناول سما لا يقضي عليه ولكنه يغرقه في أحلام متنوعة تتحول الى الحان موسيقية، فهو في أثناء الحلم يرى الحبيبة بأشكال مختلفة وكالحالم يراها حسب ما يكون موقعها من مكان الحلم». وقد بنيت هذه السيمفونية على ما يسمى «بالفكرة الدالة»، أي تكرار لحن ما كلما نسمعه نعرف بوجود هذه الحبيبة هذا اللحن يتلون حسب الشكل الموسيقي والفكرة التي اختطها بيرليوز.

سمى بيرليوز هذا السيمفونية «صور من حياة فنان» وهي احدى السيمفونيات العظيمة من تاريخ فرنسا الموسيقي. سيمفونية خيالية تتكون من خمسة أجزاء.

الحركة الأولى:

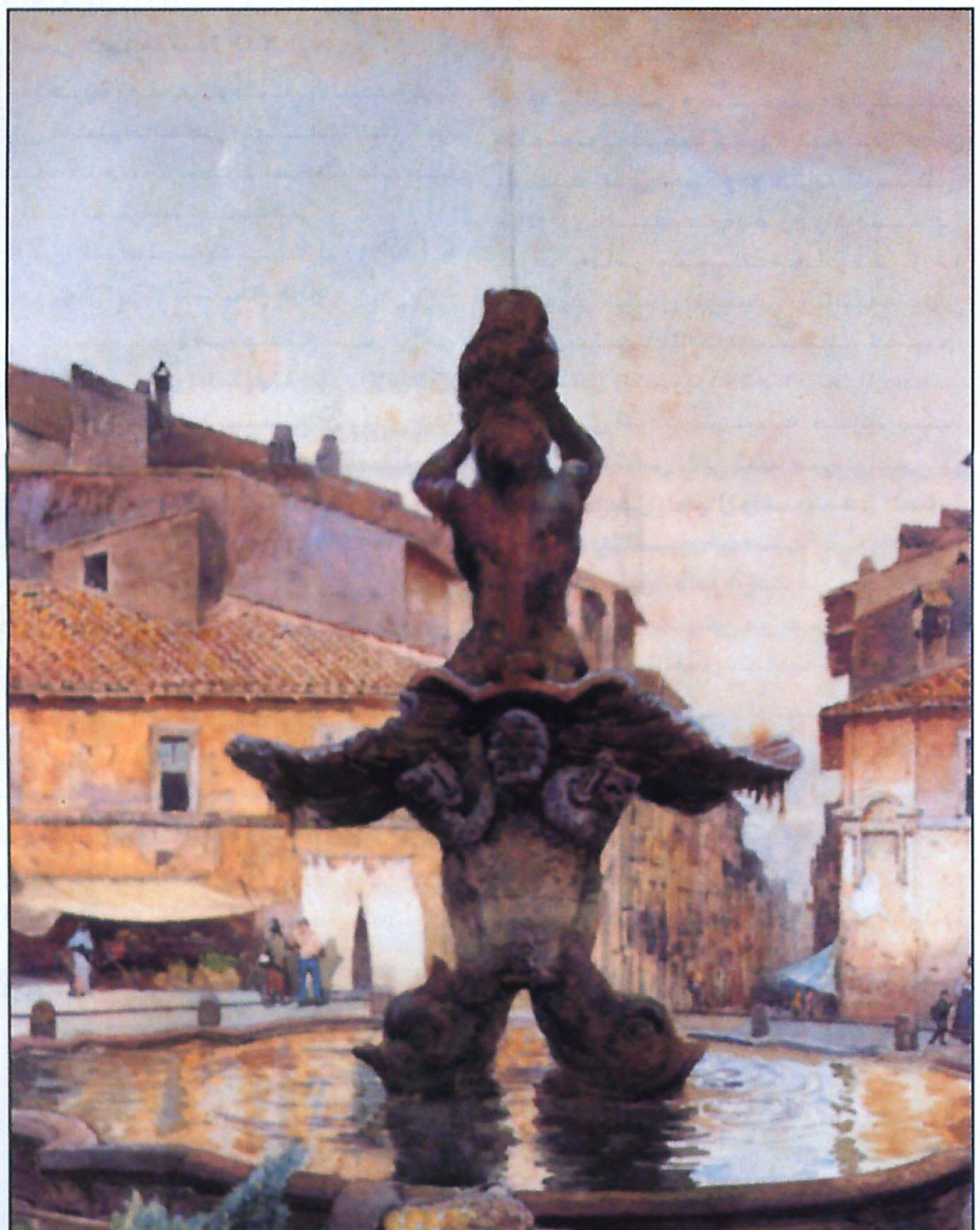
تأملات وثورة مشاعر.

تصف هذه الحركة حالة الفنان وهو في قلق فكري وتحطم نفسي من دون أن يعرف ماذا يعتريه ولم كل هذا القلق، الى أن يشاهد



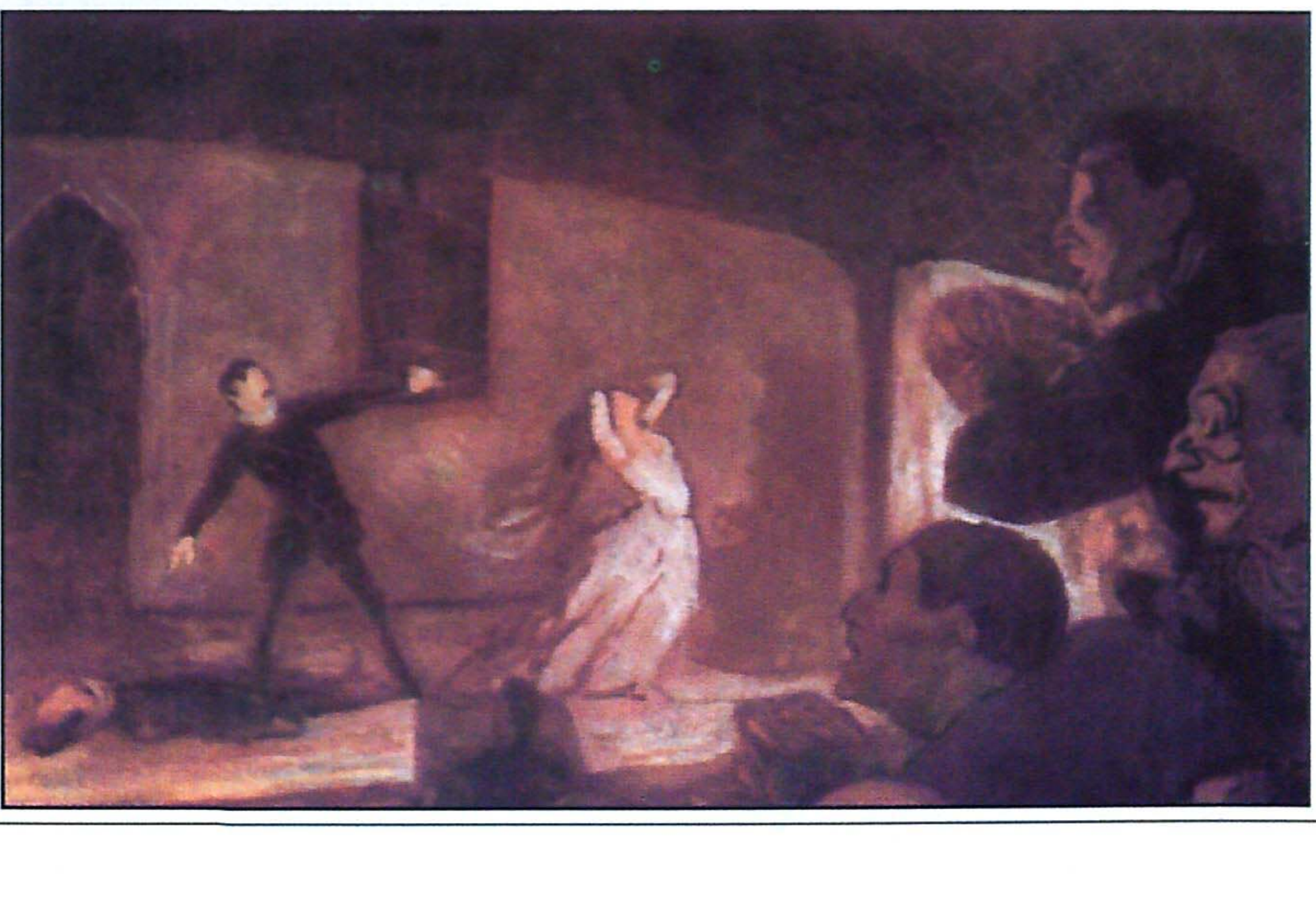
• بيرليوز بريشة جوستاف كوربيه

■ بيرليوز كتب سيمفونيته الرائعة حين رأي الممثلة الايرلندية هاريت على المسرح ووقع في حبها من أول نظرة

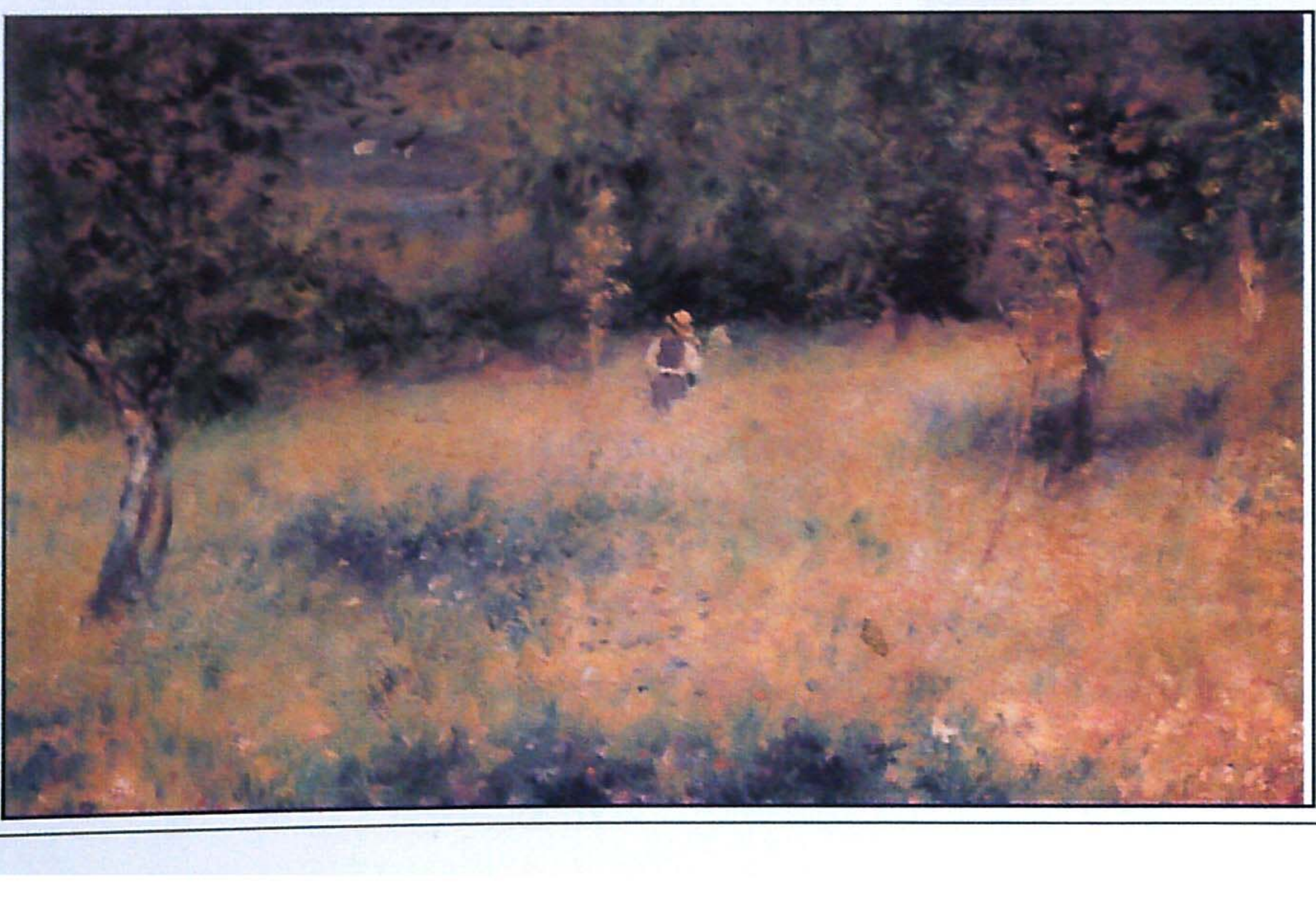


• روما التي تركها سعيا وراء حبه

حين رأيت مسرحية هاملت أحسست بسوداوية قائمة تلف أحاسيسي



الحبيبة تؤدي دور اوفيليا «بريشة هونوري دومييه



الحركة الثالثة.. جو الريف بريشة رينوار

عزوفي عن الحياة جعلني متوترا كالمريض

الحبيبة التي تعرف من اللحن الدال عليها - المتكرر في حركات السيمفونية - فيعرف انه قلق الحب ولأن هذه الحيرة هي ما يعتري المحبوب من عاطفة جياشة قبل أن يقابل محبوبته، فهو يصور هنا قلقه من عدم مبادلتها له الحب وكذلك الحيرة والخوف والألم والغيرة مما يعتري المحبوب.

الحركة الثانية:

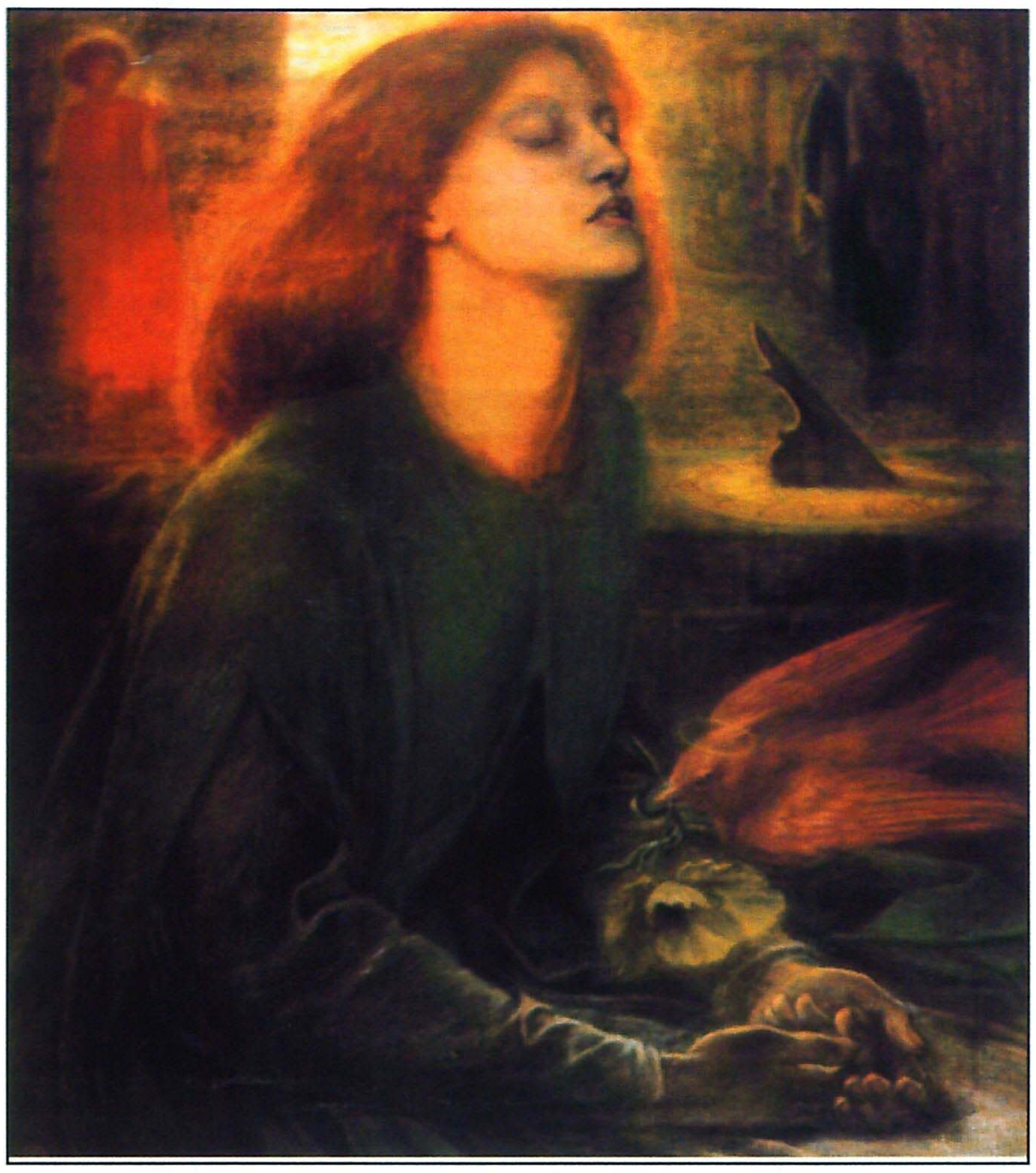
حفلة راقصة

يرى الحبيب حبيبته في حفل راقص وعلى أنغام الفالس - (نادرا ما يستخدم الفالس كحركة للسيمفونية) - تبرز له الحبيبة كواحدة من الراقصات ويدلنا عليها اللحن الدال . يصور الحبيبة المتمايلة وعلى الرغم من عشق الحبيب المتدفق لكنه أيضا لا يصل إليها فقد انتهى الفالس قبل أن يطلب يد الحبيبة للرقص.

الحركة الثالثة:

جو الريف

يذهب الفنان الى الريف للاسترخاء والراحة، ويسمع وهو في هذه الحالة من بعيد عزف الرعاة على آلة الناي: عازف يحاور الآخر بألحان ريفية عذبة ويرد عليه العازف الآخر بألحان جميلة مما يسهم بإدخال الفرح والسرور الى قلبه وفي اثناء ذلك تمر بخاطره الحبيبة ويقطع اللحن الدال عليه هذا الاسترخاء مما يدخله بشك بشأن الحبيبة



المحبوبة بريشة دانتية جابريل روستي

ماذا لو أحبت غيره؟ ماذا لو أن عندها أكثر من حبيب؟ لكننا نعود الى اللحن الريفي يعزفه الناي منفردا ولا يرد عليه الآخر ومن ثم نسمع الرعد من بعيد مما يوحي بالوحدانية لتنتهي الحركة بهذا الشكل الذي يعود فيه الفنان الى وحدانيته.

الحركة الرابعة:

مارش الإعدام

يعذبه الشك بالحبيبة للحد الذي يرى نفسه وقد قتلها، ويقاد إلى الإعدام في مارش رهيب لهذه الحركة. إلا أن صورة الحبيبة تقطع المارش بلحنها الدال تظهر بشكل موحش وغريب ولكن يقطع هذه الفكرة النصل الحاد منفذا حكم الإعدام.

الحركة الخامسة:

وكر الساحرات

يجتمع السحرة والمردة في هذا اليوم، يوم تشييع جنازة الفنان، حركة كلها اشباح ورعب تختلط فيها ضحكات الساحرات مع صراخ المردة وفي هذا الجو الصاخب المرعب نسمع اللحن الدال نرى الحبيبة كراقصة سوقية تظهر من خلال هذا الصخب كأنها جاءت لتحتفل بهذه الجنازة، تختلط الألحان الجنائزية بالألحان الشيطانية، هذاالصخب بالألحان استطاع بيرليوز أن يصوره في صورة فنية رائعة يختم بها السيمفونية. كان حلم بيرليوز ان يقدم هذه السيمفونية في خلال ستة أشهر من الانتهاء من كتابتها وأن يقوم بعزفها ٢٢٠ عازفا، لكنه ايضا لم يصل الى مبتغاه حيث قدمت السيمفونية في شهر ديسمبر من العام نفسه، وعزفها ١٣٠ موسيقيا.

على الرغم من كل ذلك الجهد الذي بذله بيرليوز تعبيراً عن حبه لهنرييت إلا أنها أهملت دعوته لحضور الحفل الذي قدمت فيه السيمفونية مما أصابه بكثير من الإحباط، فترك موقع دراسته - روما - على رغم فوزه في العام نفسه (١٨٣٠) بجائزة روما للموسيقى.

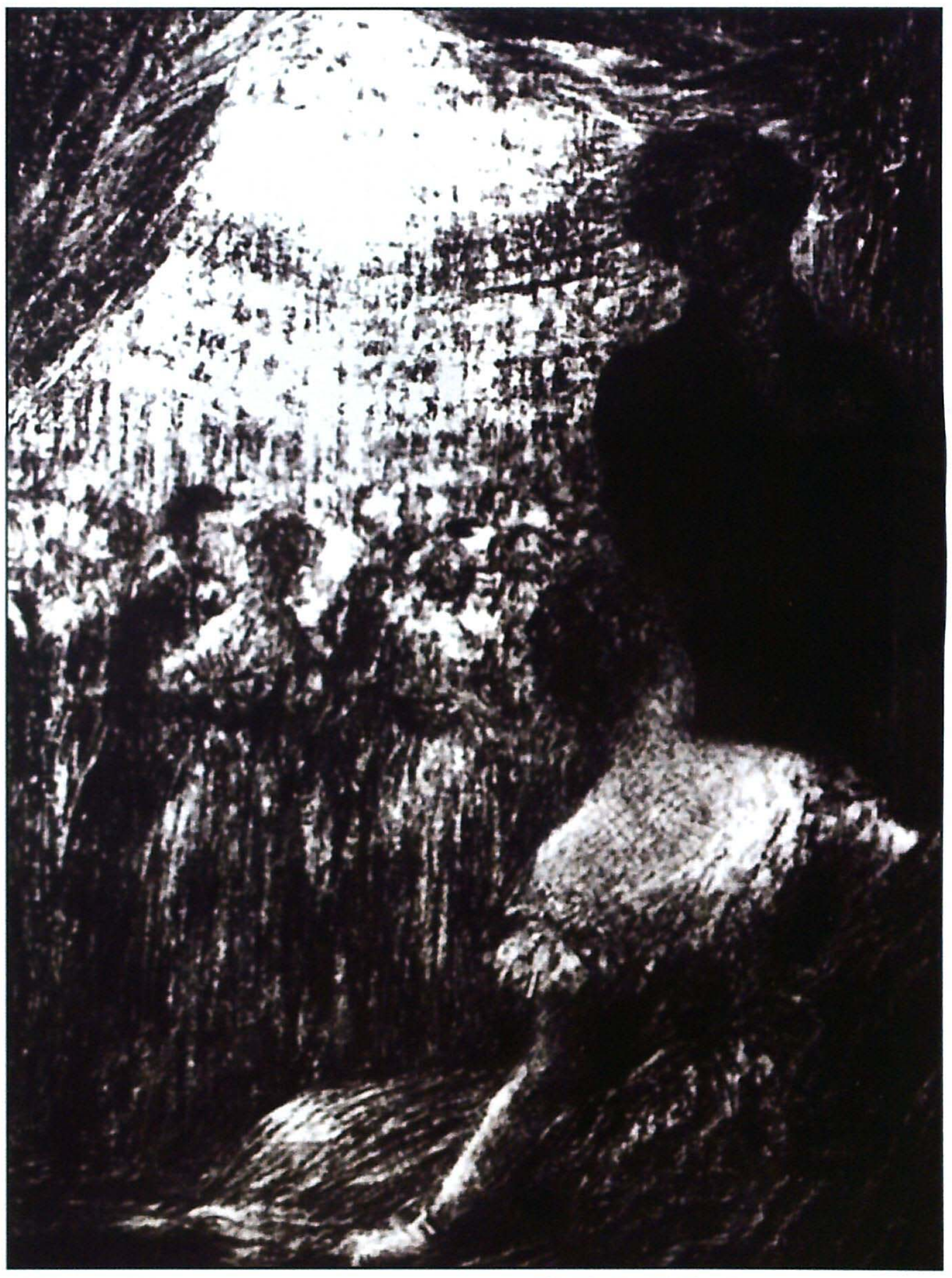
لقد آثر أن يبقى بجانب حبه التعس على البقاء في روما، وعاد الى باريس كليا العام ١٨٣٢، وحاول مرات عدة الالتقاء بحبيبته لكنه لم يتمكن من ذلك، وفي العام ١٨٣٣ عاونه الأصدقاء في الالتقاء بها، وتم زواجهما في الثالث من اكتوبر.

■ تناول السم حزنا على عدم استجابة الحبيبة فغرق في أحلام متنوعة تحولت إلى ألحان موسيقية

موسيقى وغناء

أشهر عازفي السيمفونية وذلك على اسطوانات مرقمة CD

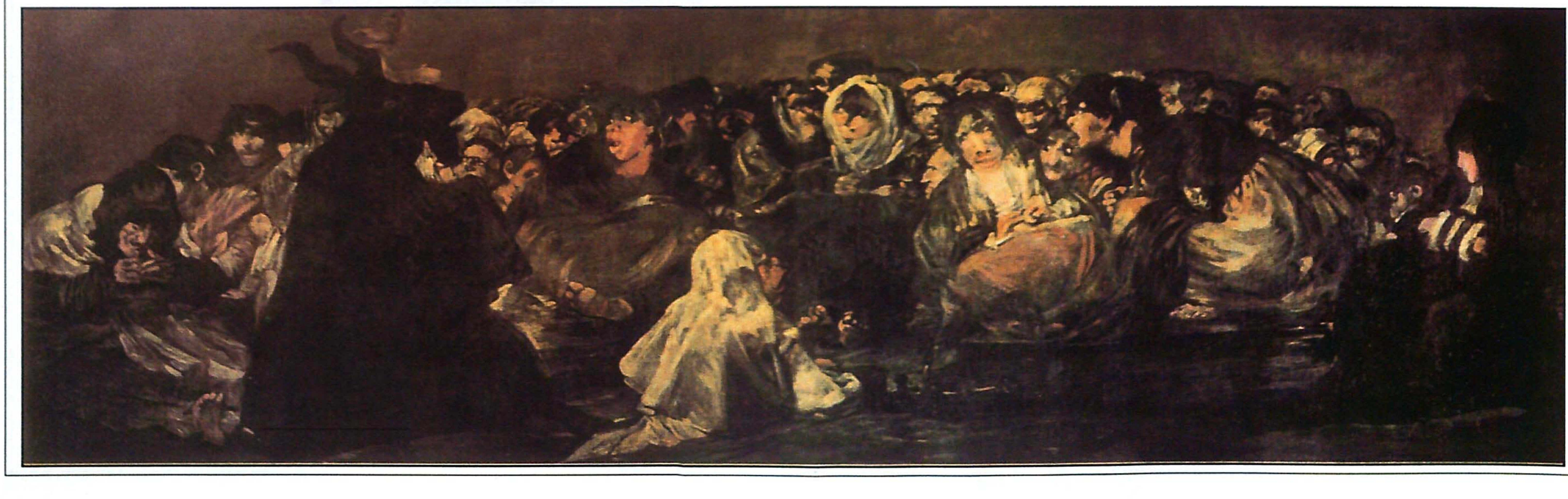
المايسترو	الأوركسترا	الأسطوانة
أبادو	شيكاغو سيمفوني	DG. 910895-2
شونج	أوبرا الباستيل	DG. 445878-2
ديفز	رويال كونسرتخبو	PHI. 446202-2
كاساديسوس	فلهارمونيا ليل	HMP. 390072
كارايان	برلين فلهارمونيا	DG 4153252
مونتو	سان فرانسيسكو سيمفوني	RCA. 0902661894-2
مونش	بوسطن سيمفوني	RCA.VD. 87735



الحركة الثانية.. الحفلة الراقصة بريشة فانتن لاتور

لقد أخذت من قلبي فلم أستطع التنفس وكأن يدا حديدية عصرتني

الحركة الخامسة .. وكر الساحرات.. بريشة جويا



تمسكت بأصالتها ففازت بالعالمية..

هبة قواص: أقدم موسيقى عالمية من موقع لبناني عربي

قابلتها: روز شاهين

بدأت العزف على البيانو وعمري سنتان ونصف.. وألّفت مقطوعات موسيقية وأنا في الرابعة

■ الحب هو الملهم الأول في حياة الفنان

■ المتنبي، ونيتشه، وشوبنهاور، وتشايكوفسكي هم أصدقائي الذين أعتز بهم.

■ لا أستطيع أن أكتب اليوم كما كان أسلافي يكتبون قبل أربعين عاما.

هبة قواص مؤلفة موسيقية لبنانية تجاوزت شهرتها البلاد العربية إلى العالم. في مدينة كراكوفيا ببولونيا، وفي أمكنة أثرية مختلفة من هذه المدينة، شاركت هبة قواص أخيرا في «المهرجان الموسيقي المعاصر» إلى جانب كبار الموسيقيين في العالم، فعزفت أعمالا موسيقية خاصة بها كما عزفت لكبار الموسيقيين أمثال ستيفانسيكي، بلوخ، شونبرغ وبتدراسكي وغزار. مقطوعتها التي توجتها في المهرجان كأحد أهم المؤلفين الموسيقيين المعاصرين في العالم، حملت اسم (Aspirtion No.1 (الطموح الأول) وما إن بدأت بعزفها أمام جمهور متخصص، حتى تملكت الدهشة هذا الجمهور: صبية في العشرينيات من عمرها، نحيلة القوام، خجولة، نقلت مناخات الشرق إلى أوروبا والغرب. هتف الجمهور وصفق كما لم يهتف ويصفق لأي فنان آخر في المهرجان.

درست هبة قواص في الكونسر فاتوار الوطني للموسيقى في بيروت، وهو أكبر معهد موسيقي لبناني، كما درست في سبينا بإيطاليا. وتشغل في الوقت الراهن عضوية مجلس إدارة هذا الكونسر فاتوار، وتدرس فيه في الوقت نفسه.

«الفنون» التقت هبة قواص في بيروت وأجرت معها حوارا تناول تجربتها وآراءها في الفن والثقافة، وفي الموسيقى بشكل خاص.

وعن البدايات قالت:

ـ أنا أؤمن بأن الإنسان يتخذ قراره في مرحلة مبكرة من العمر وإن كان القرار في تلك المرحلة يتخذ شكل القرار اللا واعي أو اللا إرادي.

عندما بدأت أعزف على البيانو كان لي من العمر سنتان ونصف. أتصور أنني أخذت قراري في ذلك الوقت كي أكون موسيقية، خاصة وأنني بدأت أؤلف قطعا موسيقية وأنا في الرابعة من عمري، إنما لم أكن أتصور أنني سأحترف التأليف الموسيقي. ولكن منذ ذلك الوقت باتت الموسيقى جزءا من حياتي اليومية.

أخذت قراري منذ تلك الفترة المبكرة وتحول هذا القرار إلى قرار نهائي عندما صار عمري ست عشرة سنة، أي في المرحلة التي أنهيت فيها دراستي الثانوية. الطريف أني في ما قبل السادسة عشرة، كان طموحي أن أخترع دواء للسرطان. كنت أظن أني سأتخصص بعلم الأمراض المستعصية، كانت الموسيقى تملأ حياتي منذ الفجر حتى منتصف الليل أو أكثر.

ولكنني لم أكن أتصور أنني سأتخصص فيها، بل بفرع آخر. درست الموسيقى دراسة أكاديمية وحصلت على شهادات عالية فيها.

• وأين درستِ الموسيقى؟

ـ درست في لبنان، بالكونسر فاتوار. وكذلك في إيطاليا، في أكاديمية ديكيدجانا بسيينا. وحصلت على الماجستير في التأليف الموسيقي، وكذلك في الأوبرا. ودراسات في الميزيكولوجي وقيادة الأوركسترا والبيانو أيضا.

• نلاحظ أن الكثيرين يقفزون فوق الدراسة الأكاديمية ويتحولون فجأة إلى ملحنين وموسيقيين ومطربين ؟

ـ الموسيقى هي في النهاية علم. الموهبة لا تؤلف سوى الخطوة الأولى. دون الموهبة لا يمكنك أن تدرس هذا الاختصاص. أنا لا أتحدث هنا عن الإبداع. الإبداع في الفن شيء آخر.

الاختصاص في الموسيقى يتطلب بداية أن يكون هناك موهبة. الموهبة وحدها لا تكفي. قدرتها على العطاء تكون محدودة جدا مقارنة مع من يتقن علوم الموسيقى كلها، خاصة عندما نتكلم عن التأليف الموسيقي. لا يستطيع المرء أن يكون مؤلفا موسيقيا إذا كان يجهل علم الموسيقى ولغتها. هل يمكن للمرء أن يكون أديبا من دون أن يلمّ بالقراءة والكتابة؟ هذا الأمر غير ممكن. فكيف إذا لم تكن الموسيقى عبارة عن لغة لا يجب اتقانها فحسب، بل يجب إلى جانبها، اتقان علوم شتى كالرياضيات والحساب. هناك إعداد علمي هائل لابد منه حتى يستطيع المرء أن يتحول إلى عالم بالموسيقى.

• وهل تعتقدين أن لدينا في لبنان وفي سواه من الأقطار العربية معاهد موسيقية عالمية من شأنها أن تخرج أفواجا من الموسيقى يمكن الركون إلى كفاءتهم وعلمهم؟

ـ أنا أستطيع أن أتحدث عن لبنان أفضل مما أستطيع أن أتحدث عن البلاد العربية الأخرى لأنني أستاذة وعضو في مجلس إدارة الكونسر فاتوار اللبناني وكنت سابقا طالبة فيه. وهذا يعني أنني أعرف المراحل التي مرّ بها هذا المعهد العالي للموسيقى. طبعا مرحلة الحرب اللبنانية كانت مرحلة عصيبة. لم يكن هناك كونسر ڤاتوار للموسيقى بالمعنى الحقيقي. مهمة إنهاض الكونسر ڤاتوار وقعت على عاتق الدكتور وليد غلمية الذي تسلم معهدا مهدما وفي أسوأ وضع فنهض به وجعل منه معهدا ذا شأن. هناك مراحل متفرقة مرّ بها المعهد. نظم الدكتور غلمية المعهد علميا وإداريا وبنائيا حتى بات أحد معاهد الموسيقى المحترمة في المنطقة.

منذ ست سنوات إلى اليوم انتقل الكونسر ڤاتوار، على المستوى الأكاديمي، من حال إلى حال. أصبح من أهم معاهد الموسيقى في الشرق الأوسط. ومن الآن فصاعدا هناك مرحلة جديدة يتطلع إليها المعهد. منذ أسابيع قليلة اختاروا من الكونسر ڤاتوار ثلاثة طلاب للسفر إلى ألمانيا لدورة موسيقية شارك فيها موسيقيون من كل أنحاء العالم. في آخر هذه الدورة كانت هناك اختيارات وجوائز. الجوائز الثلاث الأولى حصدها الطلاب اللبنانيون، رئيس اللجنة كان «أبادو» قائد الأوركسترا العالمي الذي يقود حاليا «برلين فيلهارمونيك أوركسترا». والآن نحن ذاهبون إلى نيويورك وإلى مدن أمريكية وأوروبية أخرى من أجل تقديم أعمال هناك. وهذا كله حصيلة سنوات ست.

في البيانو، وفي سواه أيضا. ثمة مستوى أكاديمي متميز للكونسر ڤاتوار. ولولا هذا المستوى لما أمكن تحقيق ما تحقق. لا يمكن تحقيق الأشياء المهمة فجأة، أو من العدم.

هذه السنة تأسست عندنا فرقة سيمفونية وطنية أوجدت نوعا من تيار ثقافي جديد على الصعيد الموسيقي في البلد. وهي فتحت أفقا مختلفا: ثمة عازف جديد ومؤلف مختلف، وقائد أوركسترا مختلف، وناقد صحافي مختلف. هذه الأوركسترا من شأنها أن تولد دائما معطيات جديدة، وكلها تصب في مصلحة الكونسر ڤاتوار.

وعلينا ألا ننسى ما فعله الكونسر ڤاتوار على صعيد الموسيقى الشرقية. هناك تقدم يحصل على الجبهتين معا.

ولا ننسى الكونسر ڤاتوار السوري وما يؤديه. وكذلك الكونسر ڤاتوار المصري، ولكليهما نشاطات مهمة جدا.

تطور الموسيقى يتطلب وقتا وجلدا ومالا، فالطفرة ليست من خصائص هذه المهنة.

• هل تعتبرين نفسك متخصصة في الموسيقى الحديثة فقط، أم أن لك إلماما واسعا بالموسيقى الشرقية، الكلاسيكية على الخصوص؟

ـ عندما أكتب موسيقى لا أنطلق بالطبع من موقع ألماني، أو موقع فرنسي أو غربي. أنا أكتب موسيقى من موقعي اللبناني العربي الشرقي. ولا أستطيع أن أكتب من أي موقع آخر. هذا هو الواقع بالضبط. إذا ما كتبت بواسطة قالب عالمي سيمفوني، لا يعني هذا أن الموسيقى التي أكتبها هي موسيقى غربية. القالب السيمفوني هو القالب العلمي للموسيقى، للكتابة الكبيرة، لكن الكتابة هي شرقية أو غربية.

ثم إنني في ثقافتي الجمعية، أو في اللاوعي الجمعي عندي، أشترك مع كل الناس الذي يقيمون معي في هذه المنطقة. أنا مثل هؤلاء ورثت موروثات ثقافية عدة منها الموسيقى.

بطبيعة الحال ثقافة كل إنسان تتغير بحسب الذي سمعه أو عرفه أكثر من سواه. هذا هو الذي يختلف. دوري هنا هو أن أستطيع حمل موسيقاي إلى العالم. وهذا حصل في آخر زيارة لي إلى كراكوف ببولونيا. في كراكوف جرى اختياري كأحد أهم مؤلفي الموسيقى المعاصريين في العالم. ولكنني لم أقدم. وهناك موسيقى معاصرة فحسب، بل موسيقى شرقية أولا وأخيرا.

في كل بلاد العالم هناك الفولكلور والموسيقى الذاتية و الفولكلورية و الشعبية و التقليدية. ولكن هناك أيضا موسيقى عالمية إنسانية كبيرة تحكي موقع أهلها أو منتجيها، تشايكوفسكي كتب موسيقى عالمية من موقع روسي. موزار كتب مثل هذه الموسيقى من موقع نمساوي. ولكن موسيقاه عالمية.

أنا أتمنى أن أكون قد قدمت موسيقى عالمية من موقع لبناني ولكن بقالب موسيقي عالمي .

• أعرف أنك موسيقية حديثة متميزة. ولكن كيف حصلتِ ثقافتك الموسيقية الشرقية أو التراثية التي تتحدثين عنها؟

ـ حصلت هذه الموسيقى منذ أن ولدت بالموروث الموسيقي الذي سمعته، أو وصل إليّ. بإحساس، بالتأمل وبطبيعة الحال، بقراءاتي وعلمي الموسيقي الذي درسته. أنا درست الموسيقى الشرقية وأتقنت دراستها. ولكن الموسيقى الراقية، وحتى الآن جرى توارثها لا عبر العالم بل عبر الممارسة وانتقالها من جيل إلى جيل.

حاليا، (الكونسر ڤاتوار) اللبناني كتب بطريقة جديدة النظريات العربية الشرقية، صار هناك مثلا «منهج» للعود. في كل دولة عربية تجد مثل هذه العناية. هناك نصير شمة االذي هو من أهم عازفي العود. في مصر هناك آخرون أيضا. هناك تحرك دائم في هذا السبيل ولكن البحث، كعلم، يحصل الآن. ودورنا نحن هو أن نقوم به. سماع البشاروف واللونغيات التركية أو المقامات العراقية، والموسيقى الصوفية العربية، الغناء المصري، المدرسة المصرية، الغدود الحلبية في سوريا، الفولكلور اللبناني. وبقية الموروثات، كل هذا تعرفت

■ باستطاعتنا كعرب تشكيل عصر نهضة موسيقية ومسرحية وسينمائية

■ وسائل الإعلام تستخف برأي الناس وبقدرتهم على التمييز والاختيار

عليه بطبيعة الحال. وقد تعرفت عليه بشغف. أنا من هذه المنطقة، ومن هذه الأرض. ولذلك لا أستطيع إلا أن أتعرف عليه.

كل هذا تشرّبته حتى استطعت وحتى أستطيع أن أكتب من موقع شرقي عربي.

● وأين تجدين نفسك في النهاية: في عالم الموسيقى المعاصر والحديث، أم في عالم الموسيقى الشرقية؟

ـ أجد نفسي في الاثنين معا. أنا عبارة عن مزج وتآلف بينهما. موسيقاي شرقية، ولكني أكتبها في القالب الكبير العالمي.

أنا معجبة كثيرا بالتطور الموسيقي في الغرب. ولكن الصوت الموسيقي الشرقي، بالنسبة لي هو صوت غير موجود في أي بلد آخر في العالم. هذا الصوت الشرقي يتضمن كل أبعاد الصوفية الشرقية من تأمل وفلسفة، إن هذا الذي يحتويه الصوت الشرقي غير موجود في أي مكان آخر خارج الشرق. بقي هذا الصوت على سجيته ولم يشتغل أحد عليه. وأتصور أننا في هذا العصر الحديث الذي نعيش فيه، جرى استهلاك كثير من الأصوات، ولذلك هناك سعي الآن للبحث عن صوت جديد.

هذا الصوت الجديد أعتقد أنه سيطلع من الشرق. إنه المكان الوحيد على الأرض الذي بإمكانه أن يُخرج صوتا جديدا، لأنه المكان الذي لديه مخزون كبير جدا مازال «خاما»، إن صح التعبير. وأعتقد أنه بالإمكان إدخال هذا الصوت في المختبر وإخراجه في القالب الجديد الذي يشتغل من خلاله الموسيقيون في العالم. ونحن أولى من سوانا بالاشتغال عليه. فسوانا لن يستطيع أن يعمل عليه بنفس الجودة التي يمكننا نحن أن نؤديها.

لذلك أعتقد أن مخزوننا الموسيقي إذا تمكنا من كتابته بهذا القالب السيمفوني الكبير، سيكون مفاجأة الموسيقى لذاتها.

● كيف تنظرين إلى المشهد الموسيقي العربي في الوقت الراهن، وبخاصة في القاهرة وبيروت؟

ـ أرجو أن لا تتفاجأ إذا وجدتني إيجابية في جوابي. أنا لا أريد أن أركز على من يتقدم منا إعلاميا، أريد أن أتعامل مع النتاج الحقيقي للموسيقى.

إذا أردت أن أتعامل إعلاميا مع الذي يجري تقديمه، فإنني لن أرى شيئا ذا أهمية إنه رخيص وتافه فعلا.. وكل هذا لا يشكل خطرا لأنه قابل للاستهلاك كأي شيء يُستهلك. ثمة أعمال لا تدوم أكثر من شهر واحد. هي تنحل وتتلاشى بسرعة. الخطأ إذن إعلامي بحت. هناك من يقول «الجمهور عاوز كده».. أنا لا أرى ذلك أبدا. الناس تأخذ، يُقدم التلفزيون، الراديو، يدخل البيوت بلا استئذان. ولكن الناس تعبت من السيئ والعادي والرتيب. لماذا يلجأ الناس إلى «الدش» الآن؟ كي تختار ما تريد، لا ما يُفرض عليها.

أمر آخر جدير بالإدانة هو استخفاف وسائل الإعلام برأي الناس، وقدرة الناس علي التمييز والاختيار.

الجمهور يتقدم الآن كثيرا. ثمة تقدم مثير ومغاير عنده في موضوع الموسيقى وتطورها. والناس يدركون الآن أن الموسيقى العربية لا يمكن أن تبقى أو تستمر كما كانت قبل مئات السنين. ينبغي أن يكون هناك تطور حتى عن السنة التي مضت.

بمثل هذه الرؤية ينبغي أن نفكر وأن نحلم بالتغيير. ثمة موسيقيون عرب يفكرون الآن بهذه الطريقة. وأنا أعتقد أن باستطاعتنا كعرب أن نشكل عصر نهضة موسيقية ومسرحية وسينمائية وثقافية.

لا أريد أن أتحدث عن الأشياء السوقية التي تُنتج الآن، ولا عن الفنانين الذين يعملون بعقلية غرائبية وغير واقعية. ثمة آخرون، ولو قلة، يعلمون بشكل حقيقي ومؤثر. هؤلاء إذا عملوا مدعوين من قبل دولهم باستطاعتهم إحداث نهضة فنية وثقافية عربية جديدة شعوبنا بأمس الحاجة إليها.

● أنت تدينين الاستهلاكي من جهة، كما تدينين الغرائبي الذي لا أساس ثابت له، فكأنك تبحثين عن الأصيل والحقيقي، كما أرى.

ـ نعم. وهذا الحقيقي موجود بلا شك. إذا نحن نظرنا إلى العصور السابقة. وجدنا هذا الاستهلاكي الذي نتحدث الآن عنه. ولكن مع الوقت، كان كل شيء يخضع لغربال ما، ولا يبقى إلا هذا الحقيقي.

المؤسف أن وسائل الإعلام تغزو البيوت بشكل واسع. تنقل المطعم إلى البيت على سبيل المثال وهذا ليس ضروريا. من يريد المطعم يستطيع أن يذهب هو إليه.

ثمة فرق بين العصر والمعاصرة، وبين تلبية حاجات استهلاكية. لابد من تلبية حاجات العصر. كل فنان هو ابن عصره. أنا لا أستطيع أن أكتب اليوم كما كان أسلافي يكتبون قبل أربعين سنة. أنا أكتب حسب السائر اليوم ومن أجل هذا تجد أن هناك اختلافا بين ما أكتبه أنا اليوم وما كتبه أسلافي. ولكن يبقى دائما أن هناك جمهورا استهلاكيا ومواد استهلاكية وهذا ما لا علاقة لي به. إن دوري يختلف.

هذه المواد الاستهلاكية تلقى رواجا، ولكن لا خطر منها. قد تؤلف ضرورة عند البعض، هناك من يذهب إلى «نايت كلاب» للتسلية. ولكن هناك من يريد أن يشبع حاجات روحية وثقافية لديه فيذهب لسماع موسيقى كلاسيكية في مكان آخر.

● ولكن هذا الذي ينبغي أن يقدمه الفنان، ألا يُفترض أن يكون له صلة بمشاعر الناس وإحساسهم؟

ـ طبعا يُفترض أن يكون هناك صلة وثيقة. الموسيقى التي أقدمها حتى ولو كانت جديدة ثمة رابط بينها وبين الناس لأن موسيقاي هي نتيجة ثقافة مشتركة مع الآخرين.

في الموسيقى الكلاسيكية العالمية، أنت لا تجد أن الناس لها قابلية واحدة. هناك من يدرك أبعاد ورؤى هذا المناخ، وهناك من لا يدرك. من أجل أن يدخلوا إلى هذا المناخ، لابد من وقت. هذا العامل المشترك الذي تتحدث عنه لا يوجده سوى الوقت.

عندما يستخدمون موسيقى لبيتهوفن في دعاية ما، تتكرر يوميا، تجد أن الناس يتجاوبون مع هذه الموسيقى. يذهبون إلى المحلات التي تبيع الموسيقى ويطلبون «موسيقى دعاية كذا».. هذا مؤشر إيجابي.

● ما هي برأيك أسئلة الموسيقى العربية في وقتنا الراهن؟ جيل عبد الوهاب ورياض السنباطي جدّد وابدع. كان ذاك الجيل جيلا معطاء زاوج بين موسيقانا والموسيقى العالمية. ما الذي يتعين على الجيل الموسيقي العربي الحالي أن يفعله على صعيد التجديد؟

ـ أنا أعمل على الأسلوب الدرامي في الغناء والموسيقى. الدرامي هو التأليف الموسيقي المركب الذي يبدأ من آلة واحدة وصولا إلى الأوركسترا السيمفونية الكبيرة.

بالنسبة لي، هذا هو أهم أنواع الموسيقى تركيبا، وقد آن الأوان لأن تدخل الموسيقى اللبنانية والعربية والشرقية إلى هذا المضمار الكبير. بدأ الأمر قبلي طبعا. بدأ مع لبنانيين: مع شعبان، وديع صبرا. ومع عبدالأمير صراف من العراق، ومن مصر هناك كثيرون منهم أبوبكر خيرت. ولكن التجربة اكتملت أكثر مع الدكتور وليد غلمية بسيمفونياته العربية المعروفة: المتنبي، الشهيد، وسواهما. وهي موسيقى عربية في الأصل ولكن مشغولة على صعيد درامي. لابد من مضي وقت حتى يستطيع الناس استيعاب هذه الموسيقى. هي موسيقى صعبة ومتقنة وجميلة بالنسبة إلي. إنها من ضمن الأعمال الموسيقية العالمية المفضلة عندي، وأن أستمع إليها بشغف. وهي تقدر على المستوى العالمي أيضا. أنا شخصيا أشتغل على موسيقى سيمفونية وعلى الغناء العربي وصولا إلى الأوبرا العالمية التي آمل في يوم قريب أن أحققها تحقيقا كاملا.

وأنا أتصور أن كل المؤلفين العرب يذهبون الآن في هذا الاتجاه. ولا اكتمك إنني أخشى شيئا محددا: وهو أن المؤلف العربي عندما يسافر إلى الخارج كثيرا، يفقد هويته أو ذاته. قلة قليلة من هؤلاء تحتفظ بهويتها وأصالتها. أنا بالذات لا أستطيع أن أتقمص المؤلفين الأجانب الذين التقيتهم في الخارج. أريد أن أحتفظ بهويتي الجغرافيا الثقافية التي طلعت منها لا أستطيع أن أكتب من موقع ألماني أو من موقع إيطالي أو بولندي أو روسي كما قلت لك. أريد أن أكتب من موقعي كلبنانية وعربية.

هذا أمر ينبغي التشديد عليه. لا للانغلاق ولا نفقد الهوية، علينا أن نكتب موروثنا وثقافتنا ولكن بهذا القالب الكبير.

● أفهم أن لديك نقط نظام أساسية: ننطلق من هويتنا أولا ثم ننفتح على العالم.

ـ نعم. علينا أن نؤدي كل هذا ولكن ليس بافتعال، بل ببساطة وتلقائية لا يمكننا أن نتجاهل واقعنا الثقافي والفني كما لا يمكننا تجاهل التطور الحاصل في العالم المعاصر.

● إلى من تنتمين، أين تجدين نفسك موسيقيا؟

ـ نحن نشكل بصورة أو بأخرى مجتمعا خاصا، وحياة خاصة قد لا نستطيع الخروج منها. عندي مجموعة أصدقاء هم أساتذتي في الأصل. الموسيقيون قلة. ولكن لا يعني أن هذا المجتمع الذي أتحدث عنه يتوقف على الموسيقى. لدينا أصدقاء كثيرون سواء في لبنان أو في العالم العربي أو في الخارج مؤلفون وقائدي أوركسترا وعازفون، ورسامون وشعراء وأدباء ومسرحيون.

ثمة تواصل دائم بيننا هناك أصدقاء آخرون لي أعتز بهم كالمتنبي، ونيتشه، وشوبنهاور، ومالر، وبرانز، وباركوك. وتشايكوفسكي وآخرون أعيش معهم بشكل يومي.

وأنا أعتبر أنني محظوظة لأنني محاطة بأصدقاء شخصيين نبلاء ومبدعين. ليس هؤلاء كثيرين. ولكن يكفي أن تجد واحدا فقط منهم لتنظر إلى نفسك على أنك سعيد... أن تستطيع التواصل مع مثل هذا الصديق. الصديق هو من تجد لديه حبا حقيقيا لك. وهذا أمر نادر.

ثمة حياة أخرى خاصة للفنان لا يمكن أن يبدع وينتج من دونها. ثمة اتهامات كثيرة كما نعرف. الحب الكبير من ضمن هذه الاتهامات.

لا تستغرب إذا قلت لك إن الحب الكبير هو الملهم الأساسي في حياة الفنان، هو الملهم الأول. ولكن أمرا جوهريا في حياتك الفنية أو الموسيقية هو ما يصادفك كل يوم: كل شخص، كل شيء أي شيء... اللقاء اليومي مع الطبيعة، كل تجربة تتعرض لها سواء على صعيد العمل أو على الصعيد الشخصي، أو على صعيد الحياة.

ولكن الحب يبقى هو المخزون الكبير من أجل أن يحقق الفنان إبداعه وذاته.

● وهل تعتقدين أن مثل هذا الحب هو الحب الكبير الذي نتحدث عنه مازال متاحا في زماننا اليوم بنفس الرومانسية التي كان متاحا بها زمن المتنبي، أو زمن نيتشه وشوبنهاور؟

ـ أعتقد أن المسألة متعلقة بقدرتنا على الحب. قد يكون العصر قادرا على تغيير طريقة تشكيل هذا الشخص. عندما يتشكل هذا الشخص بطريقة مغايرة، تصبح طريقة حب مغايرة بدورها. عناصر كثيرة تدخل في تكوين الذات منها الثقافة. كثيرا ما يلتبس الحب بالحاجة إلى الحب. وهناك فرق شاسع بين الحالين.

هناك أشخاص يظنون أنهم واقعون في الحب، في حين أنهم لا يكونون كذلك. ثم «كيمياء» ينبغي أن تكون موجودة في الحب فإن لم توجد، فلا حب. لابد من صلات روحية وفكرية وجسدية. الحب ليس أمرا سهلا أو بسيطا.

ولكن يبقى أن هناك حاجة يومية للحب. حاجة بشرية. ولكن تحقيقها ليس سهلا.

أنا أفرق بين الكيمياء الحقيقية وبين الحاجة. في الكيمياء الحقيقية حاجة، ولكن هذه الحاجة تمتزج بأشياء أخرى... كائن واحد منثور في كائنين.

● طبعا الحب قضية كبيرة، ولكن أليس هناك قضايا أخرى في هذه الدنيا لا تقل أهمية عن قضية الحب؟

ـ أنا أؤمن بكلية الوجود، بوحدة الوجود. لا أستطيع أن أكون غير ذلك وهذا عكس كثيرين يرون أنهم خارج الكون، لا داخله... علاقتي مع الله علاقة عميقة أجد الله حاضرا فيّ. المشكلة هي أن هناك من يفصل نفسه عن الكون، وعن سواه أيضا.

الكون واحد، والإنسان جزء من هذا الكون الكبير. حتى الصخرة هي كائن حي في نظري. كل ما نشاهده في عالمنا له وظيفته وله أهميته وعلينا أن نتواصل معه هذا التواصل جميل وينبغي أن نحرص عليه.

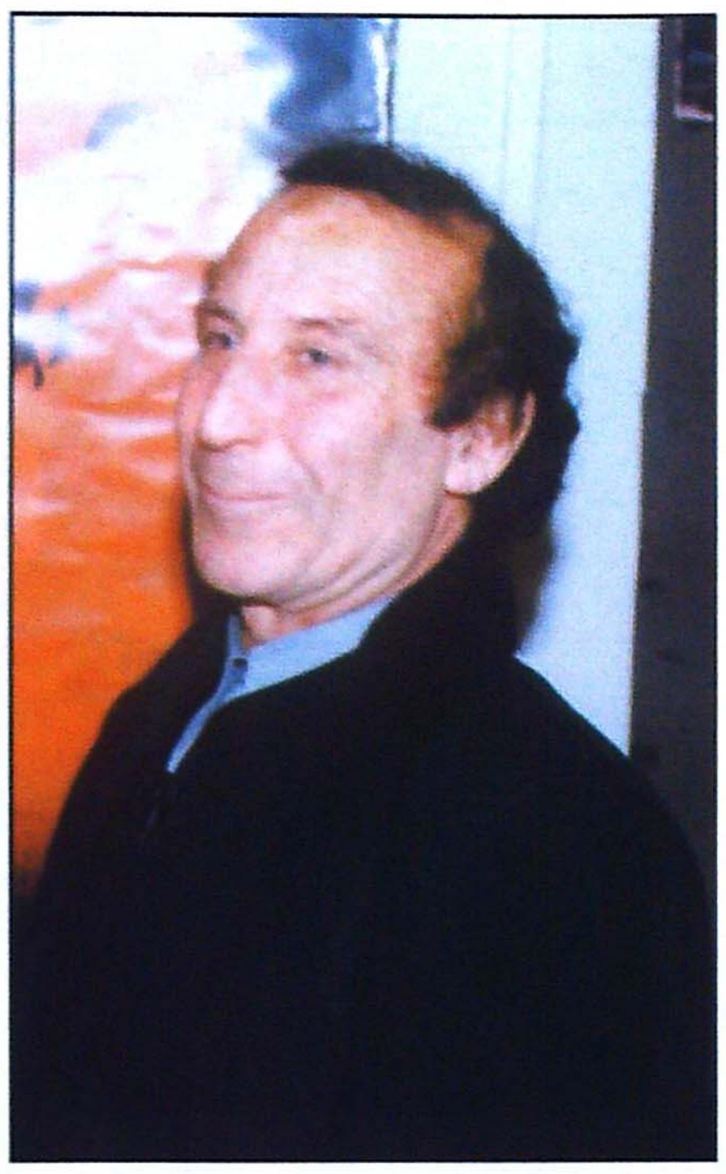
ما يقدم في وسائل الإعلام رخيص وتافه ومستهلك

الموسيقي العربي يفقد هويته في الخارج

فرقة

عبدالحليم كركلا وفرقته المسرحية الراقصة

تحرير الجسد العربي وتطويعه في تعبير راقٍ ومتطور



لبنان
نديم جرجورة

ابتكار أشكال مسرحية جديدة من الفولكلور والتراث العربي

حين قررت لجنة إدارة «مهرجان بعلبك الدولية» أن تستعيد أمجاد تلك القلعة اللبنانية الأثرية، التي أضاءت سماء لبنان والعالم العربي بالعديد من الأعمال الفنية المتميزة، بعد غياب اثنين وعشرين عاما، بسبب اندلاع الحرب اللبنانية (١٣ - ٤ - ١٩٧٥)، وتداعيات السلام الداخلي الهش والمنقوص، لم تجد أمامها - أثر فشل المفاوضات التي أجريت حينها مع السيدة فيروز، من دون إعلان الأسباب الحقيقية التي أدّت إلى مثل هذا الفشل - إلا عبدالحليم كركلا، ابن بعلبك، وأحد أبرز مصمِّمي العروض المسرحية الراقصة في العالم العربي على مدى نحو ثلاثين عاما، كي يفتتح تلك المهرجانات، صيف العام ١٩٩٧، بمسرحيته الاستعراضية الراقصة «الأندلس: المجد الضائع»، التي كان يتوقع عرضها كجزء ثان من «أليسار، ملكة قرطاج» (١٩٩٥)، قبل أن يطوِّرها باتجاه نص مشهدي جمالي بصري متكامل ومستقل.

عودة «مهرجانات بعلبك الدولية» اتسمت بعودة عبدالحليم كركلا، مجددا إلى تلك القلعة البهية، مطلقا فيها ومنها شرارة إعادة النبض الحي لتلك المهرجانات التي شكّلت جزءا بارزا من التاريخ الثقافي والفني، اللبناني والعربي المعاصرين. وإذا التقت «العودتان» معا في لحظة البحث عن المعنى الأسمى للعلاقة المفترضة بين موقع هذا النوع من المهرجانات في النتاج الثقافي وبين المدى الأدائي المتمايز للنص الإبداعي اللبناني، تحديدا، في امتداداته العربية والعالمية. ذلك أن عبدالحليم كركلا، الذي عرف بداياته الفنية في مهرجانات بعلبك نفسها، أواخر الستينيات، أسّس مساره الثقافي والفني ارتكازا على مقولة الجسد في ابتكاره مفاتيح اللغة الصامتة والحركة المعبِّرة؛ وبدا قادرا على امتلاك مقومات إنتاجه المتفرِّد في صوغ الحكايات التراثية - الفولكلورية من التمازج الطبيعي للإبداع، بتقديم «القديم» بأشكال «جديدة» و«متجدِّدة». فعبدالحليم كركلا بات، منذ بداياته الفنية تقريبا، «أكثر من ظاهرة فنية»، كما كتب الناقد والباحث الفني اللبناني نزار مروة في جريدة «النداء» البيروتية، في الثالث من نوفمبر ١٩٧٩؛ كما أنه «تحدى التراث والتقاليد لحفظهما نابضين بالحياة»، كما رأى الناقد سمير نصري (مجلة «النهار العربي والدولي»، ١٢ - ١١ - ١٩٧٩).

بين هذا الوصف وذاك التعبير الأقرب إلى خصوصية الأعمال المسرحية الراقصة التي ابتكرها، اختار عبدالحليم كركلا إحدى أصعب «المهمات» الثقافية - الفنية: تحرير الجسد العربي من قيود الأسر والتخلّف، باعطائه شحنة انفعالية صادمة في التعبير البصري، ويمنحه سمة البحث الدائم عن - وفي - المعطيات الإبداعية الكامنة فيه، بهدف تسليط الضوء على المدى العميق الذي يكتنزه هذا الجسد، بانفتاحه على القول الشعري والايقاع المتماسك في بناء نصه الاستعراضي الراقص. فكركلا «يطوِّع جسد فرقته في تعبير راق ومتطور»، بحسب نزار مروة أيضا، الذي أضاف أن «أهم إنجاز لعبدالحليم كركلا وفرقته، هو تحقيق العنصر القصصي في عرض متكامل، بانتقاله من «لوحات منفصلة إلى مسرح راقص، قائم على حكاية مترابطة، وسيناريو يوحّد العمل».

إذا، تّمت عودة كركلا إلى بعلبك، وعودة مهرجاناتها إلى قلب لبنان والعالم العربي، في العام ١٩٩٧؛ أي بعد سبعة أعوام على «بداية» السلام اللبناني الملتبس، وبعد نحو ثلاثين عاما على انطلاقة عبدالحليم كركلا، الذي سرعان ما احتل مكانة بارزة في المشهد الفني اللبناني، عربيا وعالميا، بتقديمه مجموعة من الأعمال المسرحية الراقصة، اختيار مواضيعها الدرامية من الواقع المحلي، أو من نتاجات عالمية (وتحديدا بعض مسرحيات ويليام شكسبير)، مضيفا عليها أحاسيسه ورؤيته، ومقدما إياها بأسلوبه الخاص في تعاطيه الفني مع المادة المختارة، مستفيدا إلى أقصى حد من جسد الراقص، دافعا إياه إلى تخوم القول والتفاعل والفعل.

لا ترتبط فرقة كركلا بالفولكلور، إلا بتناولها المادة الأولية من التراث، قبل أن يسكبها عبدالحليم في قالب مختلف، يصوغه بلغة الرقص العالمية المعترف بها. وهو يعني بتلك اللغة «الحروف الجسدية المستوحاة من تقنية الآلة البشرية، ثم وضع هذه الحروف في جملة حركية لها قوانينها، سواء كان ذلك من حيث طريقة استعمال الجسد، أو كيفية وضع الجسد بأوضاع مبنية على تقنية حديثة تدرَّس في العالم بشتى الأساليب». فهناك لغة كلاسيكيةوأخرى حديثة، وهناك لغة الإيماء والحركة المسرحية المعبرة: كل هذه اللغات «طرائق في استخدام الجسد للتعبير عن موضوع ما». من هنا، بدا كركلا ظاهرة ثقافية انبثقت «من الطموح إلى جعل الرقص استمرارا للحاجة الاجتماعية الأولى إلى التعبير الإنساني بالرقص»، كما عبر نزار مروة في تحليله النقدي لنتاج عبدالحليم كركلا، مضيفا إننا «نلمس هذا الطموح في اقتراب عبدالحليم من الجذور. هنا ميدانه ومعينه في رهافة الاستيحاء، وأصلا إلى الحوار الشائق بين المجموعات. هنا، نجد قاموس عبدالحليم ينتظم جملا مفيدة، ولغة سليمة ومعبرة».

مليء بالحركة، عبدالحليم كركلا (مواليد بعلبك، ١٩٣٩)؛ ومليء بالشغف إلى اكتشاف المزيد من مقومات الجسد في عطاءاته وتلاوينه الإبداعية. إنه «مجنون رقص»، كما وصفه سمير نصري، ينطلق من الفولكلور كي يبتكر أشكالا مسرحية جديدة؛ ويستعيد من القديم ما يمنحه القدرة على خلق الحديث، شكلا ومضمونا، وعلى إيجاد إيقاعات وألوان تفجر حيوية الأجساد، وهي «ترسم في الفضاء زخرفات عربية». في هذا الإطار، حدّد كركلا اشتغاله الفني بالقول إنه يأخذ من المادة المحلية ما يريد، لكنه يبلورها في أسلوب من ابتكاره، بإيجاده ما يناسب مضمونها: «أسلوبي على تقنية حديثة، هي الطاقة المتفجرة، والخط المرسوم الذي يرسمه الراقص بجسده، وهي حسابات تنفذ لإيجاد صورة عند المتفرج يجب أن يرى المتفرج فيها نفسه».

عبر اثنين وثلاثين عاما، على اعتبار أن العام ١٩٦٨ شهد انطلاقته في عمله الفني الراقص، توصل عبدالحليم كركلا إلى تفعيل العلاقة الملتبسة، بجماليتها واتساع نسقها الإبداعي وقدرتها على استيعاب التداعيات والتفاصيل والحكايات، بين الجسد ولغته، وبين القول وأساليبه. اثنان وثلاثون عاما من المثابرة والاجتهاد ومواجهة التحديات التي صنعتها تحولات الفرد والمجتمع، أدت إلى تثبيت المشهد الراقص في حدود ابداعه المسرحي. فكركلا يشدّد على كلمة «مسرح» في نتاجه الإبداعي، ويرى أن التوصل إلى هذا «المسرح الراقص» نتج من تجارب عدة مورست طويلا، «حتى وجدنا الشكل والأسلوب الملائمين للتعبير عن بيئتنا». ولم يكتف كركلا بذلك، بل سعى إلى تأكيد ما أوجده مع فرقته: لغة حديثة للرقص، وقدرة على التعبير عن كل المواضيع التي اهتم بها.

لا يمكن فصل المكان الجغرافي وإيحاءاته التاريخية، عن المكونات التي صنعت شغف عبدالحليم كركلا في اختراق مكامن الجسد، وتحرير أدوات تعبيره. فالقلعة في بلعبك ومهرجاناتها، امتزجتا معا في بلورة هذه المكونات التي أفضت، فيما بعد، إلى مجموعة من الأعمال المسرحية الراقصة، لايزال بعضها يعتبر من أبرز وأهم العروض المشهدية اللبنانية والعربية في العالم. لا يستطيع عبدالحليم كركلا أن يحسم جوابا واضحا، إزاء سؤال اختياره

لا ترتبط الفرقة بالفولكلور إلا بتناولها المادة الأولية من التراث

الرقص، من دون غيره من التعابير الإبداعية؛ فعلى الرغم من تفوقه في العلوم الطبيعية، أثناء دراسته، اختار الحركة، التي ولد فيها كما قال، مرة، متذكرا: كنت غزير الطاقة، يسكنني حب الاستطلاع والمغامرة».

في حواره الطويل مع سمير نصري، رسم عبدالحليم كركلا صورة عن بدايات ميله إلى الرقص، فقال: «كنت أعثر لنفسي (في القلعة) على منافذ بين الحجارة، أتسرّب منها إلى الداخل، أجلس ساعات أعيش نشوة اكتشاف نماذج الفن الآتي من بعيد. لم يكن لدي تقييم لما أشاهده، لكنني أؤخذ في شدة، وأعيش لحظات نشوة لا مثيل لها. لا أعرف كيف أعبر عن ذلك بكلمات، وأدرك كم أن الكلام يخونني أحيانا. من هنا، أعرف أهمية الرقص: به، أعرف كيف أعبّر عن الانتشاء الذي يسكنني في ليل القلعة. «علي الرغم من ذلك، فإن أول فرقة أجنبية «اخترقت» أعماق ذاته، لم تكن إلا «كوميدي فرانسيز»، وهي فرقة مسرحية، قدمت حينها «حصان طروادة» و«يوليوس قيصر» في معبد «جوبيتر». فيما بعد، لعب موريس بيجار دورا بارزا، حين «أدخل النشوة» إلى ذات كركلا، من خلال عظمة «باليه القرن العشرين»، التي أثرت فيه كثيرا. يومها، بدأ كركلا تجارب فولكلورية صغيرة، وراح «حبّ الرقص» يدخل روحه ويعتمل في ذاته، قبل أن يأتي دور مارتا غراهام، التي تأثرت بالشرق حين جاءته مالكة القاعدة الأساسية التي خلقتها شعوب الأرض مجتمعة: «لغة الجسد». ومع هذا، لم يخرج كركلا وفرقته على البيئة الشرقية، وهما يعملان على مزاوجة الحركة الشرقية بالحركة العصرية الغربية، بالارتكاز على قواعد مدرسة غراهام. «مع كثير من التزامنا هويتنا من خلال تحركاتنا البيئية».

في العام ١٩٦٨، بدأ عبدالحليم كركلا مساره المهني الذي حفل بالعديد من التجارب ضمن إطار رغبته الأساسية في تفعيل «المسرح الراقص»، انطلاقا من سعيه إلى تأسيس أول مسرح راقص في العالم العربي، عبر إنشائه «فرقة كركلا اللبنانية»، التي أوجد معها لغة جديدة في عالم الرقص، مستوحيا من التراث العربي، ومرتكزا على التقنية المعاصرة للفن الحديث. حلمه بتأسيس مثل هذه الفرقة ألّح عليه أثر عودته من فرنسا وانكلترا، حيث درس «الفولكلور العالمي» في ديجون، وحصل على «ماستر» في الكوريغرافيا من معهد لندن للفن الحديث، بأسلوب مرتا غراهام. في «مهرجان بعلبك»، خاض تجارب أولى في حقل الفولكلور؛ لكنه سرعان ما راح يبحث عن هوية خاصة بالخط الثقافي والفني الذي وضعه للفرقة؛ في حين أنه لم يسع بتأسيسه هذه الفرقة إلى أي هدف تجاري. فالمنطلق انبنى على شعوره الدفين بأنه تعلم أشياء كثيرة، وأراد أن يترجم هذه التراكمات في أعمال تعكس رغباته وهواجسه وخبراته الأكاديمية التقنية. في بداية السبعينيات، وجد كركلا نفسه يتساءل عمن هو؟ وعما يريد التعبير عنه؟ وفي أي شكل فني؟ «أعتقد أن بداية المرحلة الجديدة كانت بعد «اليوم، بكرا، مبارح»، الذي جمع الكثير من صور الفولكلور اللبناني.

أفضت التجارب الأولى إلى ابتكار نمط أكثر شمولا، اعتبره كركلا «تعبيرا جديدا في عالم الرقص». ذلك أنه بات قادرا على تناول مواضعيه من الماضي والحاضر، ويدمجها في صورة عريضة جامعة، خصوصا بعد اطلاعه وأعضاء فرقته على تراث البيئة العربية الغنية، فهذه البيئة تتوزع على مناطق متقاربة جغرافيا «لكنها متعددة الوجوه في أسلوب الحياة: فابن المدينة غير ابن الصحراء وغير ابن الساحل. طبائع وخصائص متعددة». باختصار، توصل كركلا إلى امتلاك أسلوب يمزج الفولكلور بتقنيات الرقص الحديث، وأصوله. فالتقنية في الرقص، بالنسبة إليه، دراسة علمية كلاسيكية أوجدت لغات معروفة في العالم تعبر كلها عن الإنسان وإن بأساليب مختلفة. من هنا، وكما فعلت فرق أخري، توصلت فرقة كركلا إلي خلق لغة وأسلوب جديدين، للتعبير عن هذا الإنسان بكليته؛ فبدت تلك اللغة وكأنها تحد للأساليب الراقصة المعروفة: «تأكيدا على ذلك، قرأت الجماهير العالمية، باعجاب، رموزنا وأجساد فرقتنا».

عمله الكوريغرافي الأول، في إطار «مهرجان بعلبك الدولية»، رسم عبدالحليم كركلا بطابع التجديد الفني في لغة الرقص والحوار الجسدي المكتتر مفردات الروح والمجتمع والواقع. كان ذلك في نهاية الستينيات، قبل أن يدعى، في العام ١٩٦٨، إلى معرض «أوساكا» الدولي في اليابان، حيث قدّم «لبنان عبر التاريخ» بهاجس البحث عن الهوية؛ هذا الهاجس نفسه، ظلّل أعماله التي انطلقت، فعليا، في العام ١٩٧٢، مع «اليوم، بكرا مبارح»، وهو باليه شعبي متكامل. في العام ١٩٧٤، انطلقت فرقة كركلا عالميا، بمسرحية «غرائب العجائب وعجائب الغرايب»، التي استمدت موضوعها من حكاية عريس يهلع لدى لفظه كلمة «نعم»، فيلجأ إلى الحلم ـ الوهم، ويقوم برحلة خارج الزمان، كي يفلت من الواقع. بعد نحو أربعة أعوام، قدمت الفرقة «الخيام السود»، باختيار عبدالحليم كركلا حكاية قبيلتين تقرران ترسيخ السلام بينهما بالزواج، في حين أن العروس ترفض، فتصطدم بجدار التقاليد، قبل الوصول إلى النهاية السعيدة؛ كل ذلك، من خلال عروض انفتحت على أفق اللغة المتجددة، في صوغ قصص الحب وصدمة الموروث الاجتماعي الضاغط.

مع نهاية السبعينيات، وبحسب ما ذكرته الصحف اللبنانية حينها، حقق عبدالحليم كركلا ««نهاية التانغو العثماني ١٩١٧»، التي علّق عليها نزار مروة بالقول إن الفنان يواجه التحدي الكلاسيكي في اختيار موضوع تاريخي، وفي إعادة سرد الأحداث التاريخية، وإعادة كتابة قصة شعب منذ مائة عام. بعد ذلك، استمرت فرقة كركلا في إنتاج مسرحيات راقصة، بدت كل واحدة منها وكأنها تختزن شيئا من تجديد الحوار الأصيل بين الجسد الراقص، الذي يرسم لوحاته الفنية في فضاء المسرح، وجمهور متعطش إلى سبر أغوار الذات الإنسانية: «كل عمل يختلف تماما (عن الآخر)، بالمضمون والشكل والموضوع. طريقة التعبير (...) تختلف. الفنان يقفز من دائرة إلى أخرى، ولن يعود إلى أي دائرة سابقة. عليه أن يجد الطريق إلى أي دائرة جديدة، وإلا فإنه يظلّ في مكانه، ولن يقدم لجمهوره جديدا».

في العام ١٩٨٠، قدمت الفرقة «طلقة النور»، ألحقتها بعد عامين باقتباس «ترويض الشرسة» «لويليام شكسبير، بعنوان «حكاية كل زمان»؛ ثم «حيوا الفرح» (١٩٨٥) و«تراثيات» (١٩٨٦)؛ كل ذلك قبل «أصداء» (١٩٨٧)، التي استعاد فيها تاريخ شعب كي يروي الواقع المعاصر، فإذا بها تعكس أصداء من التراث والحاضر، من الضمير الجماعي والضمير الفردي للإنسان والأرض معا. عودة ثانية إلى شكسبير، مع «حلم ليلة صيف» (١٩٩٣)، ثم «أليسار، ملكة قرطاج» (١٩٩٥)، «الأندلس: المجد الضائع» (١٩٩٧) و«بليلة قمر» (١٩٩٩).

لم يكتف عبدالحليم كركلا، في بعض أعماله الأخيرة، بالعودة إلى الماضي، أو باستعادة مقتطفات من مشاهده التاريخية. ذلك أن الهدف الأساسي في مثل هذه الاختيارات الدرامية، يكمن في البحث الدائم عن اسقاطات آنية، لطرح أسئلة الهوية والذات والذاكرة، في مواجهة التحديات الحاصلة، والتحولات المختلفة. فالتاريخ، العربي تحديدا، مخزون كبير من المعطيات والتجارب؛ وعبدالحليم كركلا أدرك ـ بما امتلكه من وعي ومعرفة ـ كيف يصوغ من هذا المخزون مشهدياته المسرحية الراقصة.

هكذا تبنى العلاقات الدرامية في النص المسرحي الراقص. وهكذا تنكشف لعبة الجسد والحوار الصامت عبر الرقص، في أبهى تجلياتها الجمالية. فالحكاية عند كركلا حاجة ضرورية لبناء عالم من الرسومات الزاهية، تلونها تلك الأجساد الطالعة من شفافية الروح وعمق التجارب، وتصبغها الحركات بما اختزنته من معايير

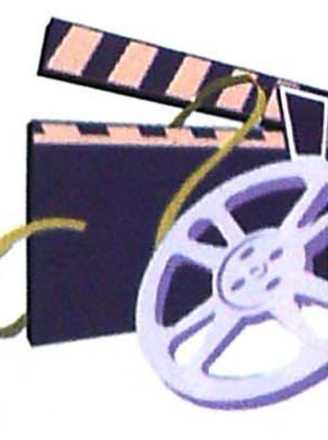
البحث في التاريخ عن إجابات لأسئلة الهوية والذات والذاكرة

استعراض

أجراه:
عماد النويري

الكويت والسينما

محاولات فردية ودعم حكومي قليل والسينمائيون محبطون



«سينما الشرقية» أول دار عرض أنشأتها «شركة السينما الكويتية» العام ١٩٥٤

كان الناس في الكويت وخاصة الموسرين يقومون بعرض أفلام روائية عربية وأجنبية بمقاس ١٦ مليمترا في منازلهم على آلات عرض خاصة بهم. ويذكر أن أول آلة عرض سينمائي دخلت الكويت العام ١٩٣٦، وكانت للمغفور له الشيخ أحمد الجابر الصباح، وقد استمرت هذه العادة لدى الكثيرين حتى بعد أن أقيمت دور العرض في الكويت. ومن أشهر الجهات التي كانت تؤجر هذه الأفلام الـ (١٦ملم)، والتي استمرت حتى منتصف السبعينيات: أحمد شهاب الوهيب، وأفلام الشميس، وأفلام شريدة، وبدر الطخيم، وأفلام السراج، وأفلام الأحلام، وأفلام ساغر.

استمر عرض هذه الأفلام في المنازل حتى بعد تأسيس دور العرض، لأن البعض كان يعتبرها نوعا من إظهار الغنى والوجاهة، وأيضا لأنه كان يعطي المجال للنساء لمشاهدة الأفلام في المنزل دون الاضطرار للذهاب إلى السينما حيث إنه لم يكن مسموحا لبعضهن الذهاب إلى السينما حينذاك.

كان «أبناء السندباد» الذي قام بتصويره وإخراجه الرحالة الأسترالي الأصل ألان فييرزهو أول فيلم يصور في الكويت، ويصور الفيلم الرحلة التي قام بها الرحالة من ميناء عدن إلى الكويت، مرورا بسواحل الجزيرة العربية الجنوبية وساحل أفريقيا الشرقي، حتى وصل إلى زنجبار، ثم عاد من هناك إلى الخليج العربي حتى الكويت.

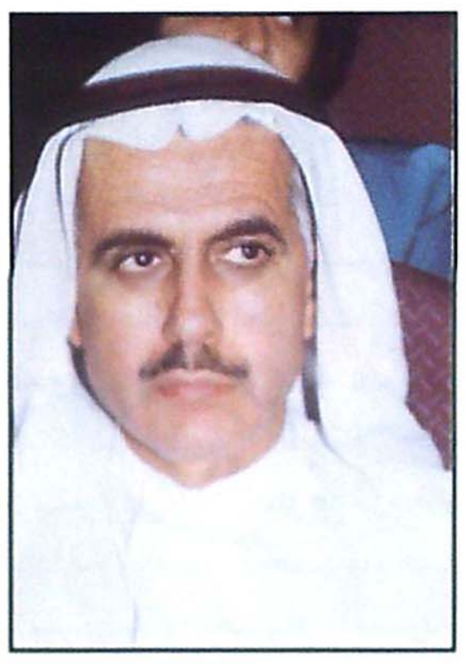
يتضمن الفيلم، إلى جانب الرحلة، بعض مظاهر الحياة في أواخر الثلاثينيات، وهذا الفيلم يعتبر المادة الوحيدة عن الكويت القديمة، ويعرضه تلفزيون الكويت بصورة مستمرة في المناسبات الوطنية.

هذا بالإضافة إلى وجود عدد من أفلام الـ ١٦ ملم التي قام بتصويرها بعض الهواة لمعالم الكويت القديمة. وفي العام ١٩٤٦ قامت شركة نفط الكويت بتصوير فيلم تسجيلي بعنوان «النفط في الكويت» يظهر فيه أمير الكويت المغفور له أحمد الجابر الصباح وهو يعطي الإشارة لتصدير أول شحنة من النفط إلى الخارج.

وكان هناك بعض الأفلام التسجيلية التي صورها عن الكويت فنيون سينمائيون غير كويتيين في الخمسينيات وحتى أوائل الستينيات. وهي الفترة التي سبقت دخول الكويتيين في هذا المجال.

على الصعيد الحكومي فلقد بدأت النشاطات السينمائية، بوزارة التربية حيث أسس فيها العام ١٩٥٠ قسم السينما.

وكانت وزارة التربية التي كانت تدعى آنذاك (دائرة المعارف)، هي أفضل القنوات المتاحة لإيصال المعلومات المرئية لأكثر شرائح المجتمع قدرة على الاستيعاب والتطبيق، وهي شريحة الطلاب. كان ذلك في فترة لم يكن المجتمع الكويتي فيها قد عرف التلفزيون بعد. وفي العام ١٩٥٤ بدأ قسم السينما في دائرة المعارف بإنتاج أفلام تعليمية وتسجيلية هادفة.



عامر التميمي:
الاهتمام بالتذوق

هاشم محمد:
صناعة ثقيلة على الجيوب

عامر الزهير:
النهوض واجب

أما الوزارة الثانية التي أفسحت في الطريق أمام الإنتاج السينمائي فهي وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل العام ١٩٥٩.

في العام ١٩٦١ أخذت وزارة الإرشاد والأنباء (وزارة الإعلام حاليا) على عاتقها مسؤولية العمل السينمائي. وفي العام ١٩٦٤ انتقل قسم السينما إلى تلفزيون الكويت. وقد قام هذا القسم بإنتاج أغلب الأعمال السينمائية الرائدة في الكويت، على الرغم من إمكاناته المحدودة. وقد انتقل هذا القسم إلى مجمع الإعلام الجديد في العام ١٩٨١، وجهز بمعامل تحتوي على أحدث الأجهزة والمعدات في التحميض والطبع والتصوير والصوت وكانت الطاقة الإنتاجية لهذه المعدات تتراوح بين عشرين إلى ثلاثين فيلما سينمائيا طويلا بمقاسي ٣٥ ملم و١٦ ملم سنويا وقام المعمل بإنتاج أفلام تسجيلية عدة من مقاس ١٦ ملم. ولقد تم السطو عليها أثناء الغزو العراقي.

أما بالنسبة لإنشاء دور العرض، فلقد أنشأت شركة السيما الكويتية «سينما الشرقية» كأول دار للسينما في الكويت في العام ١٩٥٤. ثم أنشأت بعد ذلك العديد من دور العرض. ويبلغ عددها حاليا ستة عشر دارا للعرض، وهي جميعها ملك لشركة السينما الكويتية الوطنية التي تحتكر أيضا حق العرض التجاري الجماهيري لجميع الأفلام الروائية الطويلة في الكويت، ومعظم الأفلام هي عربية وأمريكية وهندية.

وعلى الرغم من أهمية الأفلام التسجيلية والوثائقية والدرامية القصيرة التي تحول تنفيذها إلى الفيديو، فإنه قد جرى العرف على قياس تاريخ السينما في دول العالم بالأفلام الروائية الطويلة. من هنا يكمن اعتبار «بس يا بحر» (١٩٧٢) نقطة تحول مهمة في تاريخ السينما الكويتية والخليجية. وعن هذا الفيلم يتحدث خالد الصديق»:

«من الصعاب الرئيسية التي صاحبت عملية الإنتاج عدم وجود مصدر مالي أو جهة معينة تقوم بالتمويل، على الرغم من أن الفيلم كان تجربة رائدة في المنطقة، وكانت تستحق كل وسائل الدعم المعنوي والمادي. ولكن تحملت كل أعباء الفيلم من تصنيع وتوزيع وأعمال أخري. أما تلفزيون الكويت فقد قام فقط بتحميض سالب الفيلم والسماح باستعارة بعض الأجهزة البسيطة، أما من ناحية الصوت فلم يكن لدى التلفزيون حينذاك إمكانية تحويل الصوت المغناطيسي (Track Magnetiv Sound) إلى الصوت المرئي (Optical).

واعتمد «بس يا بحر» على قدرات فنية وتمثيلية كويتية بحتة. وبما أنهم جميعا لم يكن قد سبق لهم خوض تجربة التمثيل للسينما، فقد أدى ذلك إلى إعادة التصوير أكثر من المعدل المطلوب، مما تسبب في مضاعفة العبء المادي للإنتاج. وبما أن كل العاملين في الفيلم كانوا موظفين في القطاع الحكومي فلقد أدى ذلك إلى تأخير التصوير، إضافة إلى ذلك فلقد واجهت الفيلم مشكلة عدم وجود الديكورات ومواقع التصوير الأصلية والنقص البالغ في المعدات والأجهزة، خاصة تلك التي تستخدم في التصوير تحت الماء (Underwater Camera Housing) إذ إن جزءا كبيرا من المشاهد صور تحت الماء».

أما الفيلم الروائي الطويل الثاني فهو الفيلم الكويتي المشترك «عرس الزين» إنتاج وإخراج خالد الصديق ١٩٧٧، وهو يعتمد على قصة من البيئة السودانية للكاتب السوداني الطيب صالح.

وفي سنة ١٩٩٥ أنتج فيلم «شاهين» بمقاس ٣٥ ملم ألوان سينما سكوب، روائي طويل، مقتبس وهو إنتاج وإخراج خالد الصديق. يحكي الفيلم قصة عاطفية تقع أحداثها على خط التحرير أثناء رحلات القوافل التجارية من شبه الجزيرة. وهي أول تجربة كويتية تقتبس فيها قصة قصيرة من الأدب العالمي للشاشة الكبيرة، وهو يمثل أيضا أول إنتاج عالمي مشترك من نوعه في منطقة الخليج.

وحتى هذه اللحظة لم يظهر الفيلم إلي الوجود بسبب فقدان بعض بكرات الفيلم.

كل هذه المحاولات في مجال إنتاج الأفلام الروائية الكويتية الطويلة كانت محاولات فردية خاصة وبإمكانات شخصية متواضعة. أما رأس المال الكويتي الخاص فهو بعيد تماما عن الاستثمار في الأفلام الكويتية على رغم أن بعض الجهات الأهلية حاولت استثمار أموالها لتمويل بعض الأفلام الأجنبية إلى درجة القيام بشراء محطات تلفزيونية في أمريكا، بجانب ذلك هناك حاليا بعض الشركات الكويتية الخاصة تقوم بتمويل إنتاج الأفلام الأجنبية من الدرجة الثاينة.

عن هذا الموضوع يرى خالد الصديق «في محاولتي لتحليل موقف الدولة من هذه الصناعة مقارنة مع هدر الأموال في مشروعات مخففة (سينمائية وغير سينمائية) خارج الكويت، أجد أن السؤال الذي طرح نفسه دائما يتعلق بدور الدولة في الدعم والاستثمار داخل الكويت في مجال الأفلام الروائية الطويلة، والمقصود بالدعم هنا ليس الدعم المستمر بل هو الدعم المادي الأولي الذي يؤهل السينما الكويتية للوقوف على رجليها في بادئ الأمر كسائر دول العالم، حيث لا ينبغي أن تكون السينما تحت سيطرة مؤسسة حكومية أو أن يحتكرها أفراد باسم الدولة، حتى لا تصبح السينما موجهة لتموت وهي في المهد، كما حدث للسينما في دول أوروبا الشرقية ومصر وغيرها.

إن من أهم الخصوصيات التي تميز السينما في الكويت هو عدم تأثرها بالتجارب السينمائية الأخرى التي كانت سائدة في السيتينات، وهي بداية دخول الكويت المجال السينمائي، سواء كانت هذه التجارب عربية أو أجنبية. بل على العكس، فالسينما الكويتية كان لها أثر على السينما في مناطق معينة من العالم العربي، من خلال تأثر هذا البعض بتجربة «بس يا بحر» واستخدام الفولكلور بطريقة تخدم الخط الدرامي للفيلم كما شوهد في الفيلم التونسي «عزيزة» (١٩٧٨) لعبداللطيف بن عمار، حتى الفيلم الفلسطيني الأوروبي «عرس الجليل» (١٩٨٨) لميشيل خليفي. وقد عرض فيلم «بس يا بحر» في هذه الدول وفي الكثير من المناسبات والمهرجانات والتلفزيونات العربية والأجنبية حيث حاز على جوائز عالمية عدة.

أما الخصوصية الأخرى التي تميز السينما الكويتية فهي أن معظم الأفلام التي أنجزت في الكويت تطرح موضوعات تتصل بالواقع الكويتي، وأهم هذه الموضوعات هو الحياة في الكويت قبل النفط، وكأنما نذرت السينما الكويتية نفسها للحفاظ على صور ومظاهر انتهت في الواقع، ولكنها تحيا في ذاكرة مخرجيها ومصوريها.

والموضوع الآخر الذي فرض نفسه على معظم الأعمال السينمائية والذي لا ينفصل بأي شكل عن الموضوع الأول، هو صراع القديم والحديث في

السينما في الكويت تميزت بعدم تأثرها بالتجارب السينمائية الأخرى

■ أول آلة عرض سينمائية دخلت الكويت العام ١٩٣٦ وكانت للمغفور له الشيخ أحمد الجابر الصباح

■ «أبناء السندباد» أول فيلم يصور في الكويت لرحالة أسترالي يقدم تسجيلاً لرحلته بين عدن والكويت

المجتمع الكويتي الذي نال التغير جميع نواحي الحياة فيه بعد ظهور النفط.

و منذ اللحظة الأولى لتأسيس تلفزيون الكويت، كان هناك قسم خاص ومهم وقام على مدى سنوات عديدة بتغطية جميع النشاطات المصورة، واللقاءات والمناسبات المختلفة، إنه قسم السينما الذي استوعب العديد من الشباب المبدعين من مخرجين ومصورين وفنيين، كخالد الصديق وبدر المضف وتوفيق الأمير وعبدالوهاب السلطان وعامر الزهير، كانت هناك أحلام عريضة وحافلة بالكثير من الوعود.

لماذا لم يكتب لهذه الأحلام أن تتحقق؟ لماذا نجد في الكويت سينمائيين ولا نجد فيها سينما؟

يجيب السينمائي هاشم محمد أحد صناع الواقع السينمائي في الكويت: السينما صناعة ثقيلة على جيوب المنتجين وسلعتها من المفروض أن تجد مستهلكا دائما. في جميع الدول التي تتبوأ السينما فيها مكانا بارزا نلاحظ مستهلكا محليا يشكل سوقا رائجة لأفلام هذه الدول: مثل الولايات المتحدة والهند ومصر وتركيا، صناعة السينما فيها تعتمد على تحصيل إراداتها من الداخل بينما نلاحظ أن دولا أخرى تحتل فيها رموز الثقافة من أدب وفكر وفنون تشكيلية وموسيقى مكانا مرموقا. لا أثر لصناعة سينمائية كبيرة ومنتشرة فيها مثل الدانمارك والسويد وكندا واسبانيا وغيرها.

ويوضح هاشم محمد: هناك دول متقدمة لا صناعة سينمائية فيها. وهناك دول من العالم الثالث تتميز بسينما حديثة ومعاصرة ومنتجة. لكن هل يعني عدم وجود المستهلك انه لا ضرورة لوجود سينما في الكويت؟

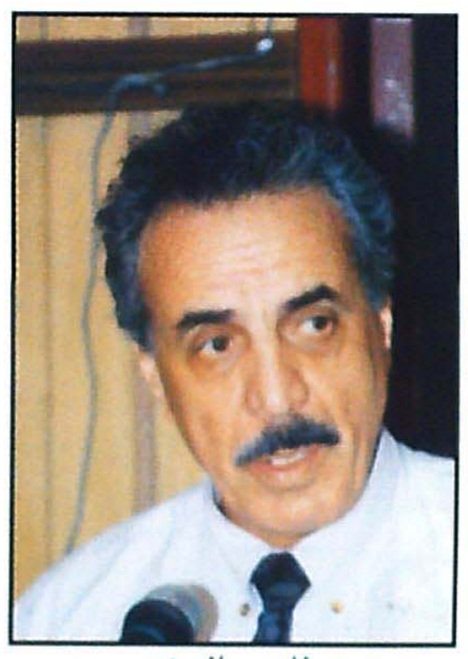
يجيب هاشم محمد: لا، العكس صحيح. من الضروري جدا أن تكون لدينا سينما في الكويت.

وعن طبيعة هذه السينما: «نريد سينما ليست تجارية بالمعنى السائد للكلمة. نريد سينما روائية متميزة تعرف بنا في المهرجانات السينمائية الدولية، ونريد سينما تسجيلية راقية تغطي العديد من مفردات يومنا، ونريد سينما وثائقية وتجريبية تغذي تلفزيونات العالم بتطلعاتنا الفكرية والإنسانية، ونريد سينما إعلام تنويري سفاف وصادق يوضح مواقفنا من الأحداث التي تعصف بمنطقتنا ونحن على أبواب القرن الحادي والعشرين».

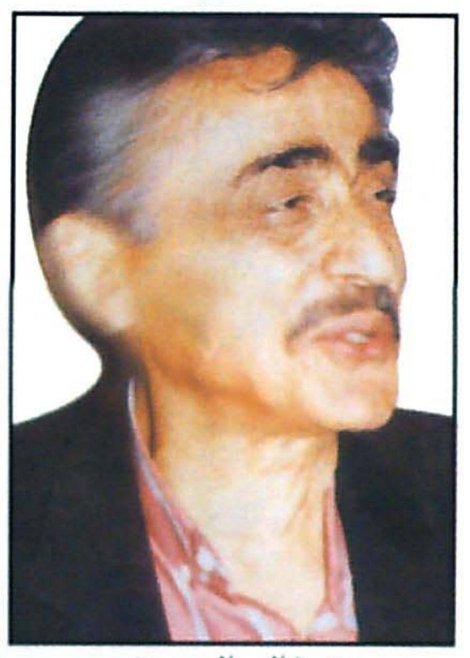
ويرى هاشم محمد أن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الذي يحمل جميع ملامح وزارة الثقافة قادر على رعاية هذه السينما وتوجيهها وجني العوائد المعنوية والفكرية. ويوجه هاشم محمد اللوم إلى السينمائيين:

«أنتم كسينمائيين اكتفيتم بمطالبة الدولة بتمويل بعض الأفلام السينمائية وأيضا التلويح بإشارات الاستسلام والاحباط للواقع السينمائي الذي تعيشونه منذ فترة الغزو. وأكثر من ذلك لا تفعلون شيئا سوى الكلام.

ولا يرى هاشم محمد أن نقص بعض الكفاءات الفنية يحول دون قيام صناعة سينمائية. التعاون موجود في مجال الفن ومعترف به في العالم أجمع وفيلم (الرسالة) الإنتاج عربي والمخرج عربي لكن تمت الاستعانة بكاتب سيناريو أمريكي، وفي فيلم «الصمت» عرضت النص والسيناريو على مخرج غير كويتي وحذف وأضاف ولكن في النهاية بقي الفيلم كويتي الهوية، وعلى أي حال ليست الاستعانة ببعض الكوادر الفنية من الخارج عقبة تحول دون قيام صناعة سينمائية، إذا كنا جادين فعلا.



محمد ناصر السنعوسي:
المعنى وراء الإنتاج



● خالد الصديق:
إحباط بعد حماس

عبدالرحمن المسلم:
لا نتركها للتجار

ويرى عامر الزهير مراقب السينما في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: أن محاولاتنا الجادة للنهوض بالإنتاج السينمائي الكويتي مرة ثانية ما هو إلا واجب علينا كسينمائيين بوجه خاص وعلى كل من له علاقة بالثقافة والفنون بوجه عام.

فتاريخنا في الإنتاج السينمائي، الذي يجاوز عمره الأربعين عاما، يعتبر رائدا في منطقة الخليج العربية. وقد حققت بعض أفلامنا الوثائقية والروائية القصيرة والطويلة إنجازات كبيرة تمثلت بحصول أفلام مثل (بس يا بحر) لخالد الصديق و(القرار) لعامر الزهير و(اريتريا وطني) لعبدالله المحيلان على جوائز متقدمة في مهرجانات عالمية مثل مهرجان لوكارنو، فينيسيا، قرطاج، موسكو، ودمشق.

يضيف الزهير: لعبت وزارة الإعلام ممثلة بمراقبة السينما دورا حيويا في تلك الإنجازات بالإضافة إلى أنها أوفدت العشرات من الشباب الكويتي لدراسة الإنتاج السينمائي في جامعات الولايات المتحدة فكانت بذلك قد بذرت وروت واعتنت ولم يبق إلا الاستعداد للحصاد.

وعن فترة التراجع التي عقبت فترة الازدهار يقول عامر: «كان لحصول أفلام سينمائية كويتية على جوائز في مهرجانات عالمية أصداء غير عادية، الشيء الذي لفت الأنظار لمخرجي هذه الأفلام على مستوى الصحافة المحلية والعربية. وهنا بدأت الطامة الكبرى. فبدلاً من أن ينظر المسؤولون الذين أوكلت لهم مسؤولية إدارة الإنتاج السينمائي للنجاح الذي حققه هؤلاء المخرجون بأفلامهم على أنه نجاح للكويت ولوزارة الإعلام ولمراقبة السينما. بدلا من ذلك، ضاف أفق ادراكهم، وأخذوا ينظرون إلى الأمر نظرة شخصية أبعد ما تكون عن المصلحة العامة، فأصبحت طاقاتهم توجه لمحاربة هؤلاء المخرجين وعرقلة أعمالهم، واستغلوا سلطاتهم لقمع أي محاولة إنتاجية يحاولها هؤلاء تماما تغاضيا وجود العشرات من الكويتيين الموظفين في المراقبة من ذوي الخبرات العملية. وجاء الغزو العراقي الغاشم ليسرق ويدمر البنية التحتية لمجمع وزارة الإعلام بما فيه مراقبة السينما وعن السينما بعد تحرير الكويت يقول عامر: أعيد تأهيل الجزء الأكبر من مجمع الإعلام، واستمرت جهود وزير الإعلام السابق الذي أعاد تجهيز جميع إدارات ومراقبات مجمع الإعلام بالمعدات الحديثة والمتطورة ما عدا مراقبة السينما، فقد تم اغلاقها وتوزيع العاملين بها على إدارات التلفزيون المختلفة.

وعن طموحاته وآماله السينمائية يؤكد عامر أن العبرة الآن هي اجتياز كل ما حصل، فالمكتسبات التي أرسيت دعائمها على مدى أربعين عاما لا يرضي المجنون قبل العاقل أن يتنازل عنها بهذه البساطة.

أما هؤلاء الذين لا يتوانون عن ذرف دموع التماسيح على السينما الكويتية ويرددون في كل مناسبة بأنها قد انتهت وإلى الأبد فأقول كفاكم سلبية وانتقادا، فبعد أن كنتم جزءا من نهضتنا السينمائية أصبحتم فجأة أحد أهم الأسباب تخلفنا في هذا المجال في وقتنا الحاضر. كفاكم من إطلاق حججكم الواهية وتعالوا لتضعوا أيديكم في أيدينا وليعيننا الله على مواصلة العمل ورفع اسم الكويت عاليا في كل مهرجان.

رؤية مجتمع

الفنان عبدالرحمن المسلم الذي أخرج العديد من الأعمال السينمائية التسجيلية ومخرج فيلم «الفخ» يرى أن السينما معنية بالدرجة الأولى، على رغم من أن هذا لا يحدث في كل الأحيان. بتقديم رؤية مجتمع ما إلى الغير. وهذه الرؤية عبارة عن نسج من خيوط متنوعة وهذه الرؤية لأنها مرتبطة بحضارة مجتمع ما في زمن ما لابد أن تكون نابعة من الأمناء على الثقافة في هذا المجتمع.

ويرى عبدالرحمن المسلم أنه: «مع احترامنا لرأس المال الخاص إلا أنه يجب أن لا نترك أفلامنا لمغامرات التجار، ولا حتى يجب أن نتركها لخطابية الدولة».

يوضح عبدالرحمن المسلم أكثر: «إذا تركنا السينما والأفلام لرأس المال الخاص فإنه سيحولها إلى مشروع تجاري، وإذا تركناها للمؤسسات الرسمية والإعلام فطبيعي أن تتحول الأفلام إلى أبواق خطابية والحل؟!»

يرى المسلم أن تقوم الدولة بإنتاج أعمال روائية عن طريق مؤسسة للسينما مستقلة وتنتج هذه المؤسسة أفلاما سينمائية راقية الهدف منها هو إبراز هذه المنطقة دون زيف، سواء كانت تسجيلية أو روائية...

ويؤكد المسلم: «طبعا الموضوع يحتاج إلى دراسة وتخطيط والأهم يحتاج إلى ميزانية وقبل هذا وذاك يحتاج إلى اقتناع من قبل المسؤولين».

مشروع اقتصادي

عامر التميمي رئيس مجلس إدارة نادي السينما السابق يرى أن المرء لا يستطيع أن يقول إن هناك سينما كويتية قائمة كصناعة متمكنة وراسخة وتعتمد على عمل ثقافي مستقر، ويرى التميمي أن من مشاكل السينما المعاصرة، خصوصا في الدول النامية غياب الجدوى الاقتصادية للمشروع السينمائي، لذلك يغيب التمويل وتتقلص الإمكانات المادية أمام المبدعين، ويرى التميمي أن الحل يكمن في ضرورة النظر إلى السينما كمشروع اقتصادي يخضع لمعايير اقتصادية فنية؛ حيث يجب «أن يتوافر التوزيع المناسب ويتوافر الاقبال الجماهيري على شباك التذاكر، وتكون التكاليف معقولة، وكذلك من الضروري وجود بنية تحتية وبنية مؤسسية تساهمان في إنجاز صناعة السينما وهذه المعايير يمكن توافرها في بلد ما. الكويت في الوقت الحالي تتوافر فيه قاعدة جماهير واسعة، كما لا تتوافر فيها إمكانات فنية مناسبة لإقامة صناعة سينما حقيقية.

ويرى التميمي أنه يجب الانشغال في الفترة الحالية لحين حسم موضوع أهمية وجود صناعة للسينما، يجب الانشغال بتنمية التذوق السينمائي: «لا يغيب عن البال أن الصحافة تملك دورا مهما في تطوير التذوق للسينما حيث تنشر العديد من المقالات وتعرض العديد من الأفلام المنتجة حديثا للنقد والتحليل» ويرى التميمي أيضا «أن هناك مهاما كبيرة أمام نادي الكويت للسينما لتطوير التذوق خلال الارتقاء بمستوى العروض السينمائية عن طريق اختيار أفلام متميزة، وزيادة عروض هذه المهرجانات ويرى التميمي أيضا أن مراقبة السينما الجديدة التابعة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ينتظرها دور كبير ومهم للمساهمة في إنتاج أفلام قصيرة وطويلة لتنشيط الحركة السينمائية في الكويت كما أنها مسؤولة عن إقامة بنية تحتية في المستقبل البعيد تكون قادرة على مواكبة التطورات التقنية المتسارعة على مستوى الصناعة السينمائية في دول العالم المختلفة.

«بس يا بحر» أول فيلم روائي العام «١٩٧٢» بتوقيع خالد الصديق

كيفن كوستنر

لم يكن هناك شيء سهل في حياتي

حاوره
محمد رضا

بين الممثلين الأميركيين قلة تحاول أن تحفر خطا ثقافيا خاصا بها تستند فيه لا إلى رغباتها في الوصول إلى الشهرة فقط، بل إلى استلهام الماضي عبر أكثر من وسيلة. كوستنر يحب الأفلام المصنوعة على غرار أفلام الأمس، ويحب المواضيع التي تدور في الأمس. لا يمكن القول إنه يحبها وحدها، أو يفضلها، لكنها تشكل بعض أهم ما عكسه على الشاشة من حضور وثقة.

الشخصيات التاريخية هي عشقي الأول

كاسدان واليفرستون أفضل مخرجين تعاملت معهما

اذ يقول كيفن كوستنر، يحضرك «يرقص مع الذئاب» (الذي كان أول إخراج له أيضا): صورة ذلك الشاب الرقيق الذي تم إرساله الى موقع منفرد في الغرب الأميركي فإذا به يصبح صديقا لإنسان الأرض الأولى وللطبيعة ويفهم الأمور على عكس ما يفهمها باقي البيض المتدفقين لقهر الحياة الأولى وتقاليدها وتطويع الغرب الأميركي بأسره.

ثم انظر إليه في «وايات إيرب» (إخراج لورنس كاسدان) مجسدا شخصية حقيقية تركت في الغرب الأميركي شهرة واسعة. إنه لا يريد فقط تقديم الشخصية التي يقدمها، بل يسعى لتأكيد أفكار حولها مستمدة من محيطها الاجتماعي والسياسي.

وعندما قدم فيلميه المستقبليين «عالم مائي» الذي بلغت تكاليف إنتاجه نحو ١٦٠ مليون دولار وحكم عليه بالإعدام تجاريا منذ ذلك الحين. ولو أنه استطاع في النهاية تحقيق قدر من التوازن. و«ساعي البريد» (١٩٩٨) لم يقصد تقديم أفلام تكنولوجية، بل حافظ على ناصية الحديث عن الإنسان العادي في زمن غير عادي بل وخطير.

«ساعي البريد» على الأخص يحمل رسالة وطنية حقة تتبع حرية التعبير التي من حق أي أميركي احتوائها: الدفاع عن مفهوم الوطن بعدما أدت كارثة (نووية إنما غير محددة) الى تشرذم أميركا وتحولها إلى مجتمعات بلا قوانين سائدة. في الفيلم هو ممثل شكسبيري متجول يدعي أنه ساعي بريد وأن الحكومة الفيدرالية أعيد تأسيسها في الشرق، طبعا هذه الكذبة حين تنطلي تتخذ شكلا ايجابيا: حاجة الناس الدائمة الى وطن ينهض على المؤسسة القانونية وعدوه اللدود هو المستفيد من انهيار المجتمع والقانون.

معظم النقاد الغربيين أساء فهم الصورة، واعتبر الفيلم مفهوما محافظا قديما لم يعد له وجود في أميركا الليبرالية الحديثة. قليلون هم الذين فحصوا الجوهر وتعاملوا مع الفيلم بمثل عمقه. لم يأت الفيلم كله على مستوى واحد، بل للأسف، وبعد ساعته الأولى التي يتم فيها تأسيس تلك الأبعاد، يتحول الفيلم غالبا الى صراع بين الخير والشر شبيه بصراعات تقليدية كثيرة تتولى السينما تقديمها دوما.

كوستنر مثل أكثر من فيلم حول لعبة «البايسبول» بعضها نجح والبعض الآخر سقط. كان رقيقا في أولها، «حقل الأحلام» (١٩٨٢). لكنه لم يكن مقنعا بالفعل في آخرها «من أجل حب اللعبة» (١٩٩٩). كان مقنعا عاطفيا في «الحارس» (١٩٩٢) لكن «الفنجان النحاسي» (١٩٩٧) لم يستوعب الخفة التي أراد كوستنر سكبها فيه. منذ منتصف التسعينيات لم يحقق فيلما ناجحا، بالمعايير التجارية. لكن كوستنر صريح في حكمه وحديثه وحين تتكلم معه تدرك أنه لايزال قادرا على العودة بقوة. هنا يتحدث حول بعض هذه الملاحظات وعما يراه من أسباب نجاحه وأسباب فشله، بصراحة.

• أريد أن أسألك أولا: هل هناك مرجع فني في العائلة استندت إليه خلال نشأتك؟

- ليس تماما. والدي كان عامل محطة توليد كهرباء. أمي كانت موظفة. كانا يحبان الموسيقى لكن التمثيل كان غريبا عنهما.

• أمن أجل هذا توجهت صوب التجارة أولا؟

- نعم. التمثيل لم يكن واردا عندي. واختياري الأول في الكلية هو التجارة. لكن عندما كنت في الكلية استهواني التمثيل فانضممت إلى مسرح الكلية. على رغم ذلك لم أفكر في التمثيل كمهنة إلا بعد تخرجي من قسم التسويق.

• هل كان لديك أبطال شاشة يستهوونك؟

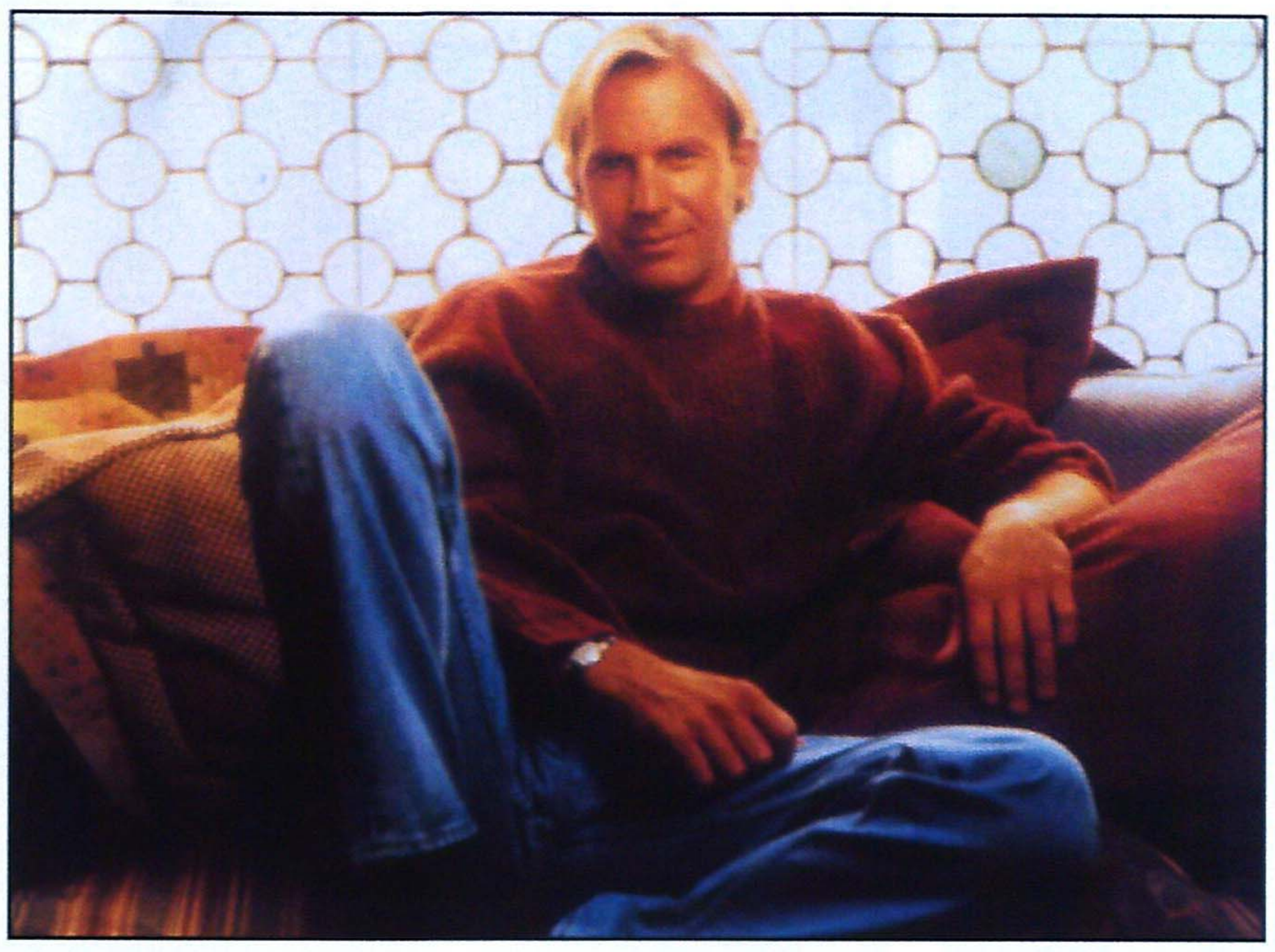
- نعم. غاري كوبر، همفري بوغارت، جيمس ستيوارت، هنري فوندا... كثيرون.

• من المثير أنك ذكرت أولا كوبر، إذ قارنك النقاد به لاحقا عندما شققت طريقك... هل كنت سعيدا بهذه المقارنة؟

- النقاد يسارعون في إطلاق الأوصاف. وحالما يفعل أحدهم ذلك، ترى زملاءه ينقلون عنه. لم أجد في أي من أدائي ما هو قريب من أداء غاري كوبر لكنه كان ممثلا رائعا في أدوار كثيرة.

• لم تكن الطريق سهلة أمامك... نظرة واحدة إلى قائمة أفلامك تدلنا على أنك مثلت في نحو عشرة أفلام، من قبل أن تحصل على الفرصة التي تستحق في فيلم (سيلفيردو - silverado) (لورنس كاسدان - ١٩٨٥).

- لم يكن هناك شيء سهل في حياتي خصوصا في تلك الفترة. درست التمثيل بعد شهر واحد من عملي في حقل التسويق. أدركت أنني أريد أن أكون ممثلا.



هذه كانت رغبتي ثم أخذت أتقدم لترشيح نفسي لأدوار في أفلام صغيرة واعتقدت أن لعب الأدوار الصغيرة سوف يستمر إلى الأبد. في ذلك الحين كنت وثابا الى النجاح، وهذا كان مساعدا لي على التقدم، لكن الأمر تطلب وقتا.

• عدت لبعض تلك الأفلام الأولى التي مثلت بها. هناك فيلم بعنوان (رجل ماكيمتوش - mackintosh man) للراحل جون هيوستون سنة ١٩٧٣... لكني لم أجدك فيه.

- لعل دوري انتهى إلى أرض المونتاج حين التوليف. هذا حدث في أفلام لاحقة أنا أمثل. انتظر الفيلم للخروج إلى الصالة. ثم أشاهده فلا أجد دوري.

• لكنك موجود في فيلم اسمه (فرسان ستايسي - stacyص s knights) (١٩٨٣) الذي أخرجه جيم ويلسون وهو شاركك كتابة (يرقص مع الذئاب - dances with the wolves) (١٩٩٠).

- صحيح لكن كان معنا مايكل بليك الذي كتب ذلك الفيلم.

• كيف تنظر إلى تلك الأدوار وتلك الأفلام اليوم؟

- كانت ضرورية. لم أكن أعرف الكثير عن الكاميرا والعمل السينمائي وكنت أعتمد كثيرا على ما كنت أستطيع أن أتعلمه حين حضور التصوير. في «فرسان ستايسي» استطعت أن أحضر أياما أكثر من التصوير.

• هل كانت نياتك في الإخراج تبلورت باكرا إذن؟

- لا. لم أكن أفكر بالإخراج لكني كنت أريد أن أعرف أكثر عن طبيعة عمله.

• هل صحيح أن لورنس كاسدان وعدك بدور أكبر بعدما اضطر لقطع دورك في فيلم «الرجفة الكبيرة»؟ وهذا ما أدى لحصولك على دور البطولة في «سيلفيرادو»؟

- تستطيع أن تقول ذلك.

• «الشرفاء» (الترجمة المقصودة بالعنوان الأصلي The Untouchables) لبريان دي بالما... كيف تنظر الى الفيلم الآن من حيث أنه كان أول أفلامك المتعامله مع التاريخ الأمريكي؟

- «الشرفاء» كان تجربة مهمة عندي والمخرج كان يسعى جهده لإتمام فيلم فائق الجودة من دون أن يخون جمهوره. اذا ما كنت تذكر أنه في عام خروجه سنة ١٩٨٧، كانت هناك موجة من الأفلام المقتبسة عن مسلسلات تلفزيونية - ولا تزال كثيرة، لكنها كانت أحدث مما هي عليه اليوم بالطبع. وبرأيي أن «الشرفاء» كفيلم سينمائي كان أفضل اقتباس سينمائي عن مسلسل تلفزيوني وأنا أقوم نفسي هنا، بل الفيلم بمعزل عني». هناك جهد رائع في سبيل إتقان مشاهده المحبكة وجهد مماثل في دفع الشخصيات إلى مستوى من التفاعل مع الجمهور. في ذات الوقت كان فيلما بعيدا عن مجرد سينما الأكشن والإثارة. الجزء الثاني من السؤال لم أفهمه... ماذا عن التاريخ الأمريكي؟

• «الشرفاء» كان يدور عن شخصيات حقيقية... تتبعان مرحلة من التاريخ الأميركي اعتقد أنك ارتحت اليها. مثلت بعد ذلك «جون ف. كندي» وأخرجت «الرقص مع الذئاب» و«وايات إيرب» وكلها تعكس التاريخ الأمريكي قديما وحديثا، مؤلفا أو واقعيا.

• هل هذه الملاحظة صحيحة؟

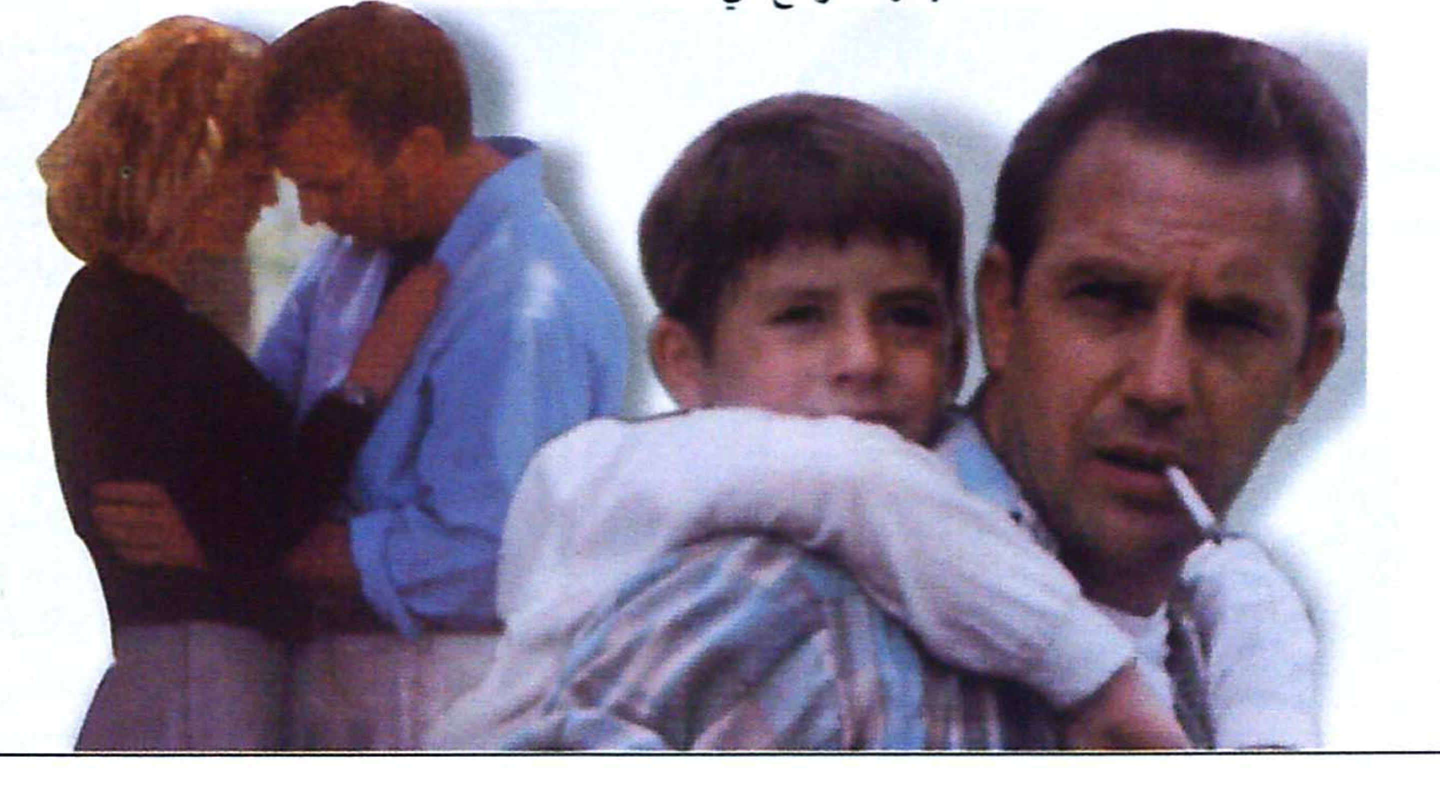
- أحد أسباب سعادتي بتمثيل «الشرفاء» عاد إلى أنني أحببت الدور لواقعية تلك الشخصية. لكني لم أتناولها على أساس المفهوم الذي تتحدث عنه. هذا المفهوم ورد لاحقا عندما أخرجت «يرقص مع الذئاب» هناك كانت فرصتي لتقديم انعكاس ذاتي لتلك الفترة التي تقع فيها الأحداث.

• هذا الفيلم نال الكثير من الاهتمام والنجاح وخرج بسبع جوائز أوسكار ونادرا ما يفوز فيلم «وسترن» بالأوسكار.. اعتقد أنه الثالث في تاريخ الجائزة. لكن بعض الكتاب انتقد الفيلم من حيث إنه كان تلميعا لصورة هندي ضد آخر. أي صحيح أنك تقف مع الهنود ضد البيض، لكنك تهاجم آخرين في المقابل.

- لا أدري إذا كان هؤلاء يعرفون أي شيء عن التاريخ الأمريكي. القبائل الهندية الأخرى. الإنسان الأبيض ورد متأخرا على تلك المنازعات. هذا هو واقع مؤكد وليس من تركيبي. ثم إن الحكاية متمحورة حول ذلك الإنسان الأبيض الذي أحب العيش بين قبيلة استقبلته بعد الحذر بترحاب، دافعت عنه ودافع عنها. هذا هو الموضوع الأساسي للفيلم. لقد قرأت أيضا من قال أن الفيلم لا يستند إلى مراجع واقعية؟ لا أدري كيف يستند إلى مراجع واقعية وهو فيلم خيالي. صحيح أنه خلفيته واقعية، فالقصة لم تدر على سطح كوكب آخر، أو في زمن مستقبلي بل مع شخصيات مستمدة من الواقع.

• أكثر ما أحببته في الفيلم هو أنك أردت فعلا إخراج فيلم غير سريع لا في الإيقاع ولا في إيصال غاياته. هذا تكرر معك أيضا في (ساعي البريد - The Postman) (١٩٩٨) وآسف لأنه لم يحقق النجاح الذي أعتقد أنه كان يستحقه.

- شكرا... هذا الفيلم خيالي تماما، لكني حاولت معالجته كما لو أنه أمر ممكن. أحببت فيه الجانب الوطني. كثيرون من النقاد هنا في أميركا لم يستوعبوا هذه النقطة. بعضهم كتب ما يكفي لأتساءل اذا ما كان شاهد الفيلم حقا.



• أفلامك الأكثر نجاحا هي تلك التي تتحدث عن شخصيات تجابه الخطر مع قليل من الأكشن، لا أنسى مثلا (الحارس - The bodygurad) (ميك جاكسون - ١٩٩٢) ولا «الشرفاء» أو...

- (مقاطعا) لا ليس تماما «بيل دورهام» (رون شلتون) لم يكن فيلم قتال، لكنه نجح كثيرا كذلك «حقل الأحلام» (فيل ألدن روبنسون - ١٩٨٩).

• صحيح. سأسحب هذه الملاحظة، لكن لماذا تعتقد أن أفلامك الأخيرة أخفقت خصوصا «رسالة في زجاجة» و«من أجل حب اللعبة»؟

- كنت أود أن أقول أن الفيلمين المذكورين يشكوان من علل تجعل الإقبال عليهما أمرا طبيعيا. لا أقول أنهما كانا على صعيدي الكتابة والإخراج متميزين جدا لكنهما لم يكونا سيئين أيضا. الذي حدث يعود الى أن المنتجين في شركة وورنر لم يعرفوا بصراحة كيفية تسويق هذين الفيلمين وترويجهما. (يشير بيده إلى مجموعة من أقطاب وورنر الذين جلسوا يستمعون في آخر الغرفة).

في «من أجل حب اللعبة» واجهتني مشكلة مع هؤلاء. النهاية التي في السيناريو هي النهاية الأفضل من تلك التي تم تصويرها.

• لماذا تم تغييرها إذن؟

- هناك شيء يقوم به المنتجون ومسؤولو الترويج منذ سنوات وهو عرض الفيلم على جمهور محدد بأمل استخلاص اتجاه الرأي العام من خلال موقف هذه العينة. إذا أحبوا الفيلم أعتبر المنتجون أن الفيلم جيد، وإذا أظهروا عوارض سلبية، اعتبروا أن الفيلم سيئ. لكن من هم هؤلاء المنتقون لمشاهدة الفيلم؟ ما خبرتهم؟ ماذا يعرفون عن الصناعة وعن الجهد المبذول والكتابة والإخراج. لا أريد أن أبدو متعاليا لكن من الخطأ الفادح أن يجد السينمائي نفسه، ومن قبل أن ينتهي من الفيلم تماما، قد أصبح تحت حكم عينة من الجمهور قد تحب أولا تحب الفيلم. لكن شركات السينما تعمل حسب هذه الاختبارات وتؤمن بجدواها. النتيجة أن الفيلم لم ينجح.

• هل كنت تتمنى مثلا لو كنت تنتمي إلى عصر غاري كوبر وهمفري بوغارت؟

- لا أعلم. أحيانا أتمنى ذلك، لكن في أحيان أخرى أدرك أن المواهب في كل مجال دائما ما كانت لها مشاكل مع جهات التمويل. هوليوود تستطيع أن تنتج ما هو أفضل بكثير مما تكتفي بإنتاجه، لكنها اليوم واقعة تحت أمرة مجموعة من الذين يعتقدون أنهم يعرفون ما يفعلون... وأنا لا أتكلم عن المجموعة الموجودة هنا بحد ذاتها، الأمر منتشر. هناك منتجون جيدون، لكن ليس كل المنتجين جيدين.

• ما هو فيلمك المقبل؟

- سيكون بعنوان (١٣ يوما) ولا أريد الحديث عنه الآن.

• من هم أفضل المخرجين الذين تعاملت معهم وهل أفادتك التجربة كثيرا؟

- كاسدان في البداية. هذا مخرج جيد لديه الكثير مما يتأمله في الحياة الأميركية قديما وحديثا، لكنه أيضا يستطيع إخراج فيلم متسارع الإيقاع. دي أوليفر ستون الذي عملت معه في «جون ف. كندي» أيضا مخرج يثير الانتباه.

• هل كنت متأثرا بأحد عندما قررت الإخراج؟

- لا. لا أستطيع القول إني انتميت لنوع أحد منهم.

• في «العالم المائي» و«ساعي البريد» و«يرقص مع الذئاب» اعتمدت على مديري تصوير بارعين في التقاط المناظر العامة، خصوصا وأن كل واحد من هذه الأفلام لديه الكثير من تلك المناظر الطبيعية المفتوحة.

- هذا كان مقصودا، لأني أحب الأفلام الكبيرة. لعلك لاحظت أنها إذا لم تكن أفلاما ملحمية، فهي قريبة فنيا على الأقل من صنع الملاحم.

• في (العالم المائي -) و«ساعي البريد» لاحظت أيضا أن الحديث عن المستقبل مقترن بالتشاؤم. ما مرجع ذلك؟

- لا أدري إذا ما كان المستقبل سيكون أفضل من الحاضر، لكن سؤالك هذا يعود بي إلى سؤالك السابق حول الأفلام ذات الأصل التاريخي... أحب التاريخ وشخصياته وأحاول عندما أقدمها أن أجيد فيها. هناك تشاؤم في الفيلمين اللذين ذكرت، لكن هناك أيضا تفاؤلا في النهاية. سينتصر الخير على الشر في النهاية. ليس لدي شك في ذلك.

من هاجموا «الرقص مع الذئاب» لا يعرفون شيئا عن التاريخ الامريكي

يجيب عنه
محمد حسن
باحث ومترجم
سوداني مقيم
في الكويت

• حروب الفضاء.

• عناية بالتفاصيل.

صراع محموم بين «بيير» و «بوشنيل» على لقب «الأب الروحي لألعاب الفيديو

يدرسّونها في جامعة كاليفورنيا ونحن مازلنا نتساءل:

هل ألعاب الفيديو خطر اجتماعي؟

• رالف بير: للنجاح أكثر من أب

«إنها هواية المخلوقات الأمية التعيسة التي أصيبت جراء أعمالها اليومية المضنية، بالغباء. فهي آلة الجنون والفناء». هكذا وصف الروائي الفرنسي جورج دوهاميل السينما قبل سبعين عاماً مضت.

يقول ستيفين بول مؤلف كتاب «الحياة الداخلية لألعاب الفيديو» إن هذا النوع من الهجوم الضاري إنما يمثل ردة الفعل الغالبة تجاه كل الفنون الجديدة، وبصفة خاصة تلك التي تقف وراءها التكنولوجيا الحديثة.

ولقد أخذت ألعاب الفيديو نصيبها من مثل هذا الهجوم حيث اصبحت تلصق بها، وتعزى إليها كل الأدوار التي اصابت الجيل الجديد المولع بها. فهي حسب قول البعض السبب وراء التخلف الدراسي، والعزلة الاجتماعية، بل ارتكاب الجرائم، كما حدث في حالة مدرسة كولمباين في أمريكا عندما أطلق بعض الطلاب الرصاص على زملائهم ومدرسيهم حيث قتلوا البعض، وأصابوا البعض الآخر بالجراح، وأطلقوا بعدها النار على أنفسهم. فقد قيل حينها إن أولئك الطلاب كانوا يدمنون ممارسة إحدى ألعاب الفيديو التي تتميز بالعنف. غير أن البحوث التي تتناول تأثير ألعاب الفيديو في سلوك الصغار مازالت في مراحلها الاولى. وعليه يجب ان تؤخذ نتائجها ببعض الحذر. فالأمر في حاجة الى المزيد من بذل الجهد، وإعادة النظر.

ولسان حال البعض في هذا الصدد انما يردد قول دوهايم عن السينما قبل ٧٠ عاما بصيغة أخرى فيما يتعلق بألعاب الفيديو. فهي بالنسبة لهذا البعض «هواية المخلوقات الصغيرة البائسة التي أصيبت بالغباء جراء حياتها اليومية المضجرة. وباتت ضحية آلة الجنون والفناء الجديدة».

بيد أن ألعاب الفيديو ذات التاريخ القصير الذي لا يتعدى العقود الثلاثة ، بدأت تأخذ مكانها أخيراً كشكل من أشكال الفنون التي أصبحت تدّر دخلاً يفوق إيرادات الأفلام السينمائية، ومبيعات أشرطة الفيديو. كما أصبح لها تأثير بالغ لا تخطئه العين في ثقافة المجتمعات المختلفة، وسلوكياتها، وأصبحت بالتالي تحظى بالاهتمام، وتتحول الى موضوع دراسات جادة تتناول جوانبها المختلفة، ومن بينها كتاب ستيفين بول الذي أشرنا إليه أعلاه. كما تحولت إلى مادة تدرس في الجامعات. فهناك جامعة كاليفورنيا في إيرفين التى ادخلت مادة دراسات ألعاب الفيديو ضمن برامجها الأكاديمية التي تؤهل الطالب للحصول على درجة البكالوريوس.

وكان البعض يظن أن ألعاب الفيديو بدعة، أو نزوة سرعان ما ستختفي، الا ان الاحداث أثبتت أنها وجدت لتبقى. وإذا كان جهاز الراديو قد شكل جزءاً من ثقافة المجتمعات في الثلاثينيات والتلفزيون في الخمسينيات من القرن الماضي، فقد بدات ألعاب الفيديو تأخذ مكانها ضمن الثقافة الشعبية السائدة انطلاقاً من التسعينيات، ومازالت الى يومنا هذا. وعلى الرغم من حداثة ألعاب الفيديو فإنها أحدثت تأثيراً بالغاً في المجتمع والاقتصاد. كما أنها دخلت كل بيت حيث حولت جهاز التلفزيون من

المواجهات الخطرة

قصة (سبيلبيرج) الذي يتناول فيها الاتصال بالكائنات الغريبة، لا يستحق شراء شريط الفيديو وحسب، إنما شراء جهاز تلفزيون بشاشة أكبر لمشاهدته بتأمل بالغ. إن هذا المخرج الذي اعتاد ارتداء قبعة البيسبول أثناء التصوير، والمهتم بالمؤثرات والخدع السينمائية، عاد مرة أخرى بفيلم يتشابه في أسلوبه مع فيلم (الفك المفترس) الذي أثار انتباه المشاهدين لفترة طويلة من الزمن. في هذا الفيلم روعي الإعداد لمشاهد وصول الكائنات الغريبة بشكل أكبر من مجرد إضاءة شديدة تؤذي أعين المشاهدين، بل كان من الإتقان ما يفوق ذلك. قلل (سبيلبيرج) من عدد الممثلين والمشاهد المصورة في النسخة القديمة من الفيلم، لأنه ركز وبشدة على تصوير المركبات الفضائية آنذاك، بينما وازن في النسخة المطورة بين اللقطات وعدد الممثلين واستخدم نفس النهاية في كلا النسختين واستعان بخمس لقطات متسلسلة للفيلم القديم لكن، مهما كانت النسخة التي تشاهدها عليك كمشاهد أن تتفق معنا بأن دور ريتشارد درافيس كان الأفضل وهو يؤدي دور روي تيري الشاب العادي في الظروف الغير عادية، الذي يدفع بأسرته إلى الجنون في سبيل معرفة ما يدور حوله.

الغابـة

بعد أفلام العصابات والتي تمر على السينما بشكل كبير والتي تتضمن الكثير من مشاهد العنف والقتل الجماعي والشباب المهدر بعد كل ذلك من الجميل أن نشاهد بورتريه يوضح حياة مجموعة من الشباب الزنوج ويضع التفاؤل والكوميديا في أول الاهتمامات بعيدا عن المخدرات والأسلحة والدماء. تدور أحداث هذا الفيلم في حي «انجل وود» في لوس أنجلوس، حيث عاش ونشأ أبطال الفيلم. «ايبس» والذي يقوم بدور (مايك) و«جونز» بدور (سليم) و«ديجز» الذي يؤدي دور (رولاند).. وفيما يستعد الأخير لإقامة حفل زواجه حيث كبر الجميع. فإنهم يتفقون على إعادة أيام الصبا فيقررون الذهاب إلى حيهم القديم ليعود بهم شريط الذكريات القديمة.

ألعاب الفيديو تبث الحياة في التلفزيون

١١٠ ملايين جهاز بـ ١١ بليون دولار سنويا

• الحركة والإثارة.

• شيخو: مرحلة الإنتاج الضخم.

البعض اعتقد أنها بدعة ونزوة فأصبحت من مفردات الثقافة الشعبية

جهاز نجلس أمامه ونتلقى ما يقدمه لنا .إلى آخر تفاعلي يستجيب لأوامرنا ورغباتنا.

ففي بداية السبعينيات بدأت تظهر ألعاب الفيديو في شكل ألعاب بدائية للغاية حيث أطلقت شركة أتاري لعبة بينغ بونغ التي اخترعها نولان بوشنيل الذي اسس فيما بعد شركة أتاري. غير أن لقب مخترع ألعاب الفيديو الحقيقي تحول فيما بعد إلى موضوع نزاع فيما بينه وبين رالف بيير، الذي أطلق عليه رئيس تحرير مجلة «فيديو غيمز» ستيف بلوم في العام ١٩٨٢ في اثناء مقابلة اجراها معه لقب «الأب الروحي لألعاب الفيديو». وبالرغم من أنه لقب فخري، فإن بيير أوضح في المقابلة أنه يفضل ان يعرف بلقب «أب ألعاب الفيديو». غير أنه جاء في آخر نسخة من «دليل مكتبة نيويورك العامة» ، أن نولان بوشنيل هو مخترع ألعاب الفيديو، وبالتالي الأحق بذلك اللقب. وقد أجرت مجلة «إليكترونيك غيمز مونثلي» في عدد شهر يناير من هذا العام مقابلة مطولة غطت سبع صفحات، حاول فيها بيير تأكيد أحقيته بذلك اللقب. وان هناك اكثر من مائة وخمسين اختراعا مسجلة باسمه. وقال رالف بير في تلك المقابلة إنه اخترع جهازاً اطلق عليه اسم الصندوق البني احتوى على لعبة بينغ بونغ، وإنه باع الجهاز إلى شركة ماغنافوكس التي بدأت تسويقه باسم اودبيس في مايو العام ١٩٧٢. إلا أن الجهاز لم يلق الرواج المأمول حيث تأثرت مبيعاته لأنه كان يباع فقط في صالات عرض شركة ماغنافوكس مما اعطى الانطباع انه يعمل فقط مع اجهزة تلفزيون ماغنافوكس.

وفي هذه الأثناء أسس نولان بوشنيل شركة اتاري في يونيو من العام نفسه. وأطلق لعبة بينغ بونغ في أكتوبر. وبالرغم من أن لعبة بينغ بونغ اطلقت بعد اشهر عدة من أدوبيس فإنها جذبت الأنظار إليها بقوة، وذلك لأنها عرضت في قاعات اللعب العامة التي يؤمها الناس للتسلية مثل قاعات اجهزة الفليبرز، وقاعات البولينغ والحانات. وقد ساعدها هذا الامر في تحقيق شعبية واسعة، وعرفها الجميع.

وبعيداً عن معركة الريادة، فإن الانطلاقة الكبرى لألعاب الفيديو جاءت في عام ١٩٨٥، وذلك عندما أطلقت شركة نينتندو جهاز ألعابها الذي اكتسب شهرة كبيرة «نينتندو انترتينمت سيستم» الذي عرف اختصاراً باسم «ان - اي - اس». وهو جهاز صغير الحجم، توصله إلى جهاز التلفزيون، وتضع داخله شريط اللعبة، وينقلك إلى عوالم ساحرة من اللعب المثير. وقد قارن فرانك كيلش في كتابه «ثورة الأنفوميديا: وسائط المعلوماتية وكيف تغير عالمنا وحياتك» بين الانطلاقة الكبرى السريعة التي حققتها ألعاب الفيديو، وبين غيرها من المبتكرات التي أثرت على مجتمعاتنا حيث قال إنه مرت عشر سنوات قبل أن يتم بيع مليون جهاز تلفزيون في الولايات المتحدة. ولم يكن ذلك عن طريق جهة شركة واحدة بل من خلال نشاط شركات صناعة التلفزيون بأكملها. أما نينتندو فقد باعت ٣ ملايين جهاز ألعاب في أول سنتين من تاريخ إطلاق جهازها، وقد قفزت مبيعاتها قفزة سريعة مسجلة بيع ٧ ملايين جهاز في العام ١٩٨٨ وحده. أي بعد ٣ سنوات فقط من إطلاق الجهاز، كما تم في ذلك العام بيع ٣٣ مليون شريط ألعاب. وبحلول العام ١٩٩٠ كانت ثلث مساكن أمريكا ، أكثر من ثلاثين مليون مسكن ، تحتوي على جهاز ألعاب فيديو.

وعندما أطلقت الشركة في العام ١٩٩٢ جهازها المتطور حينها سوبر نينتندو، باعت خلال فترة ما قبل موسم أعياد الميلاد في ذلك العام ١٥ مليون جهاز . وبالمقارنة نجد أن الشركات المصنعة لأجهزة الكمبيوتر الشخصي بأكملها لم تحقق مثل تلك المبيعات خلال تلك السنة.

وقد فتحت هذه المبيعات الهائلة للأجهزة الباب أمام صناعة أخرى. أصبحت من أكثر حقول تلك الصناعة ازدهاراً خلال التسعينيات والى الآن. ونقصد بذلك صناعة انتاج، وتصميم ألعاب الفيديو التي بدأت تستغل امكانات تلك الاجهزة، وتعمل على ملء ذلك الفراغ الذي نشأ. وقد اشتهرت بالتالي بعض الشركات التي باتت اسماؤها معروفة ومتداولة لدى الجميع مثل كونامي، وكابكوم، وانفوغرامز، وايدوس وغيرها. ويقدر دخل هذه الشركات حاليا بحو الى ٢.٤ بليون دولار سنويا في بريطانيا وحدها.

ويتوقع أن يصل حجم سوق ألعاب الفيديو الى «١١ بليون دولار خلال هذا العام، وأن يبلغ بحلول العام ٢٠٠٣ اكثر من ١٧ بليون دولار. كما تقول التنبؤات انه مع ظهور التلفزيون التفاعلي، وتوسع سوق الهواتف المحمولة، سوف يصل حجم هذه الصناعة إلى ٣٠ بليون دولار خلال أقل من خمس سنوات.

والأهم من ذلك، فقد بثت ألعاب الفيديو، كما ذكرنا، الحياة في أجهزة التلفزيون. وأتاحت الفرصة كما قال كيلش، أمام الناس للتحكم في وسيط كانوا لا يملكون من قبل سوى الجلوس أمامه ومشاهدة مايقدم لهم . ويعقد مشابهة بين ألعاب الفيديو، والسينما. ويقول انه بالرغم من بعض أوجه الشبه بين الوسيلتين إلا ان هناك فروقا واضحة بينهما، فأفلام الحركة، حسب قوله، منحت ألعاب الفيديو شكلها ومحتواها. غير أن تلك الأفلام عندما تتحول إلى ألعاب تتغير تماماً. ويشبه أفلام الحركة والإثارة بركوب المشاهد لأحد القطارات اللولبية السريعة في المدن الترفيهية حيث لا يملك سوى الاستمتاع بلحظات الإثارة من دون ان يكون لديه أي إمكان للتحكم في حركته. وهذا هو سر متعتها، أي الاستسلام للإثارة. أما في ألعاب الفيديو، من جانب آخر، فإن اللاعب هو الذي يسيطر على الأحداث، ويحركها كيفما شاء من حيث السرعة أو الإبطاء وغير ذلك، بل ويتدخل في سير الأحداث عبر محاولة فك شفرة أسرارها.

ويتوقع من خلال تطور التكنولوجيا الحديثة أن تختفي الفروق فيما بين السينما، وألعاب الفيديو مما سيفتح الباب أمام ألعاب الفيديو لاجتذاب زبائن جدد خارج نطاق الصغار، والمراهقين. ويعني هذا الأمر أننا قد نشهد أيضاً ألعابا في شكل مسلسلات يجري تطوير أحداثها أسبوعياً حال أن يبدأ مصممو الألعاب الاستفادة من أساليب الأعمال التلفزيونية.

وهناك الآن جيل جديد من الأجهزة سوف تدخل ألعاب الفيديو الى عصر جديد يمكن أن يطلق عليه عصرها الذهبي. فهناك جهاز دريم كاسيت من إنتاج شركة سيفا، الذي أطلق في سبتمبر العام الماضي وجهاز بلاي ستشين (٢٢) ويبدأ الأن في الوصول الى الولايات المتحدة واوروبا كما أن في الطريق جهازان اخران هامين مهمين. احدهما من إنتاج شركة مايكروسوفت العملاقة التي التفتت مؤخراً إلى أهمية سوق ألعاب الفيديو، ولم ترد أن ترتكب خطأ مماثلاً لخطأ تجاهلها لأهمية شبكة الانترنت في بداية انطلاقتها. وستدخل مايكروسوفت هذا المجال من خلال جهاز متطور أطلقت عليه اسم الصندوق اكس. والجهاز الآخر الذي تنتظره سوق ألعاب الفيديو من إنتاج شركة نينتندو ذات القدم الراسخ في هذا المجال، وهو جهاز دولفين. ويرقب محبو ألعاب الفيديو هذه المنافسة بشغف بالغ انتظارا لثمارها التي تعني وصول ألعاب متطورة إليهم .

وتوفر هذه الأجهزة مستوى عاليا من الأداء فيما يتعلق بنقاء الصورة، وسرعة الحركة، ووضوح الصوت. مما يتيح فرصاً جيدة أمام المصممين لانتاج ألعاب رفيعة المستوى تقترب كثيراً من جودة أفلام السينما. غير أن إنتاج، وتصميم ألعاب من ذلك المستوى سوف يكلف مبالغ ضخمة، قد تصل إلى مستويات تكلفة إنتاج الأفلام السينمائية. ومما يؤكد وصول تكلفة إنتاج الألعاب الى مستوى تلك التي تنفق على الأفلام السينمائية ذات الميزانيات الضخمة، أن لعبة شينمو ذات الأسلوب الملحمي، وهي من إنتاج شركة سيغا، بلغت تكاليف إنتاجها ٣٠ مليون دولار. وهذه هي البداية فقط، فنحن مازلنا نشهد بداية دخول عصر عمليات الإنتاج الضخمة في هذا المجال.

هناك الآن ١١٠ ملايين جهاز ألعاب موزعة في جميع أرجاء العام. وهذا العدد يتزايد كل يوم مع وصول أجهزة جديدة إلى الأسواق وبالتالي فإن إمكانيات تطور سوق ألعاب الفيديو واستخداماتها أمر يفوق الخيال.

إلى الشاطئ من جديد

بعد خمس وعشرين سنة على إطلاقه، لايزال هناك مشاهدون يخافون منه ويقبلون عليه معا.

JAWS أو كما ترجم عندنا بـ «الفك المفترس» لستيفن سبيلبرغ انطلق في العام ١٩٧٥ (وشاهدته لأول مرة في العام ١٩٧٦ على ظهر باخرة أمريكية حربية)، وغير علاقة الإنسان الأبيض بالقرش. أساء إلى السمكة الكبيرة فأراد اصطيادها ونمت روح العداء ضدها الناتج عن خوف لا مبرر له (في معظم الأحوال) منها. لكن الفيلم، إذا لم تكن حماية البيئة مسألة تشغل الكثير من تأملاتك، رائع في بلورته حكاية ثلاثة رجال (شريف، عالم وبحار) يتوغلون في البحار البعيدة سعيا وراء سمكة قرش معينة زرعت الموت والخوف على أحد السواحل الشرقية للولايات المتحدة. بعد ٢٥ سنة ونحو ٢٥٠ مليون دولار، يتم إطلاق JAWS على الفيديو والهدف اصطياد نجاح مماثل. ليس أن الفيلم لم يطلق سابقا على الفيديو، لكن النسخة الجديدة هي الأولى على نظام DVD ومع أن ذلك وحده مدعاة فرح هواة سبيلبرغ وهواة الفيلم، إلا أنه إذا ما كنت أنت أحدهم فعليك أن تحذر التالي:

. النسخة الجديدة لا تختلف عن النسخة العادية سوى في فيلم تسجيلي حول صنع الفيلم كانت شركة يونيفرسال، منتجة الفيلم، ضمنتها الفيلم ذاته عندما أطلقته في العام ١٩٩٧ على «اللايزر ديسك».

المخادع النائم

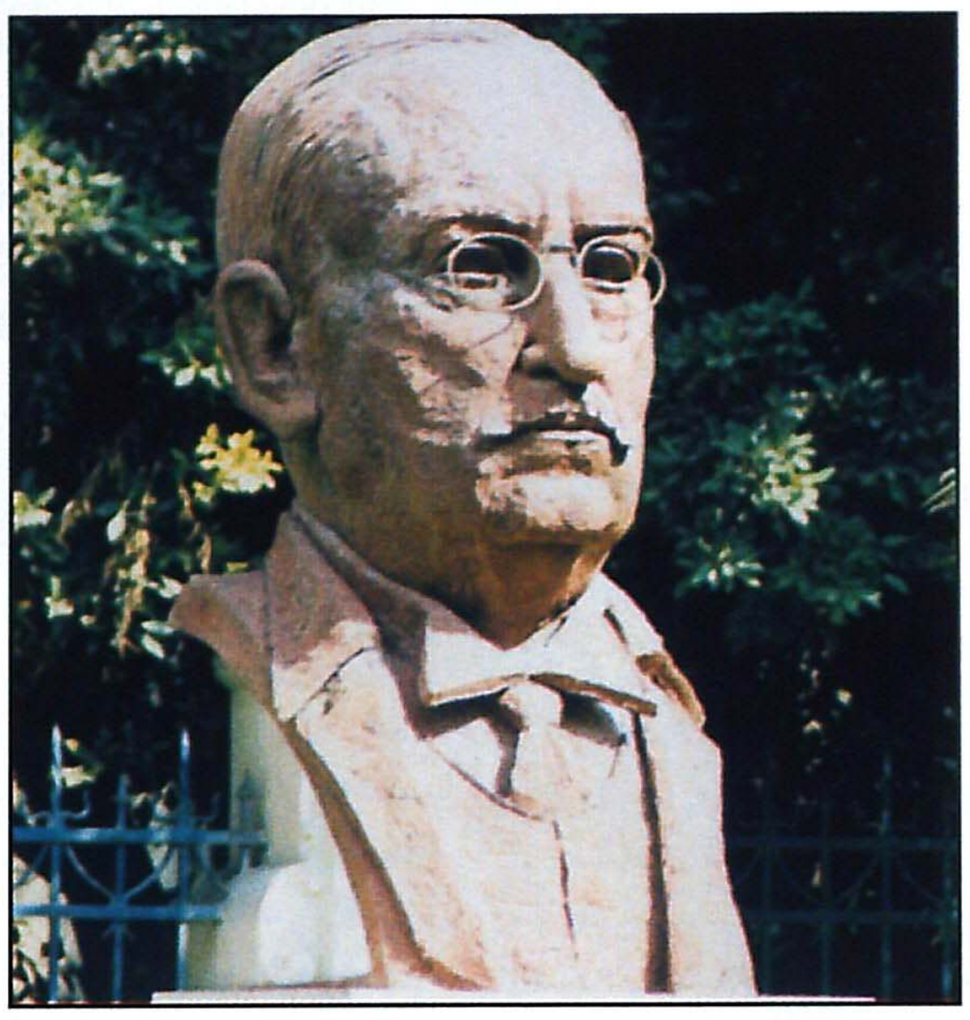
يعود لنا «تيم بورتون» من جديد ليقدم أفضل ما لديه - الرعب الكوميدي المرتبط بقصص السحر والشعوذة والفرسنة. هذه القصة يقوم ببطولتها الشرطي المهتم بالعلم والذي يصر على مواجهة الفارس مقطوع الرأس الذي يسبب الرعب للناس، القصة ككل تظهر أسلوب «تيم بورتون» الشهير، حينما تتطور أحداث القصة في الفيلم، فإن الأسلوب يكون من الإثارة ما يشبه أفلام «جيمس بوند»، غير أن النهاية تكون أقل إثارة، في محاولة منك كمشاهد أن تتغاضى عن السلبيات وتحاول الاندماج مع جو القصة الرائع.

قام بها:
عبده عرفه
علي

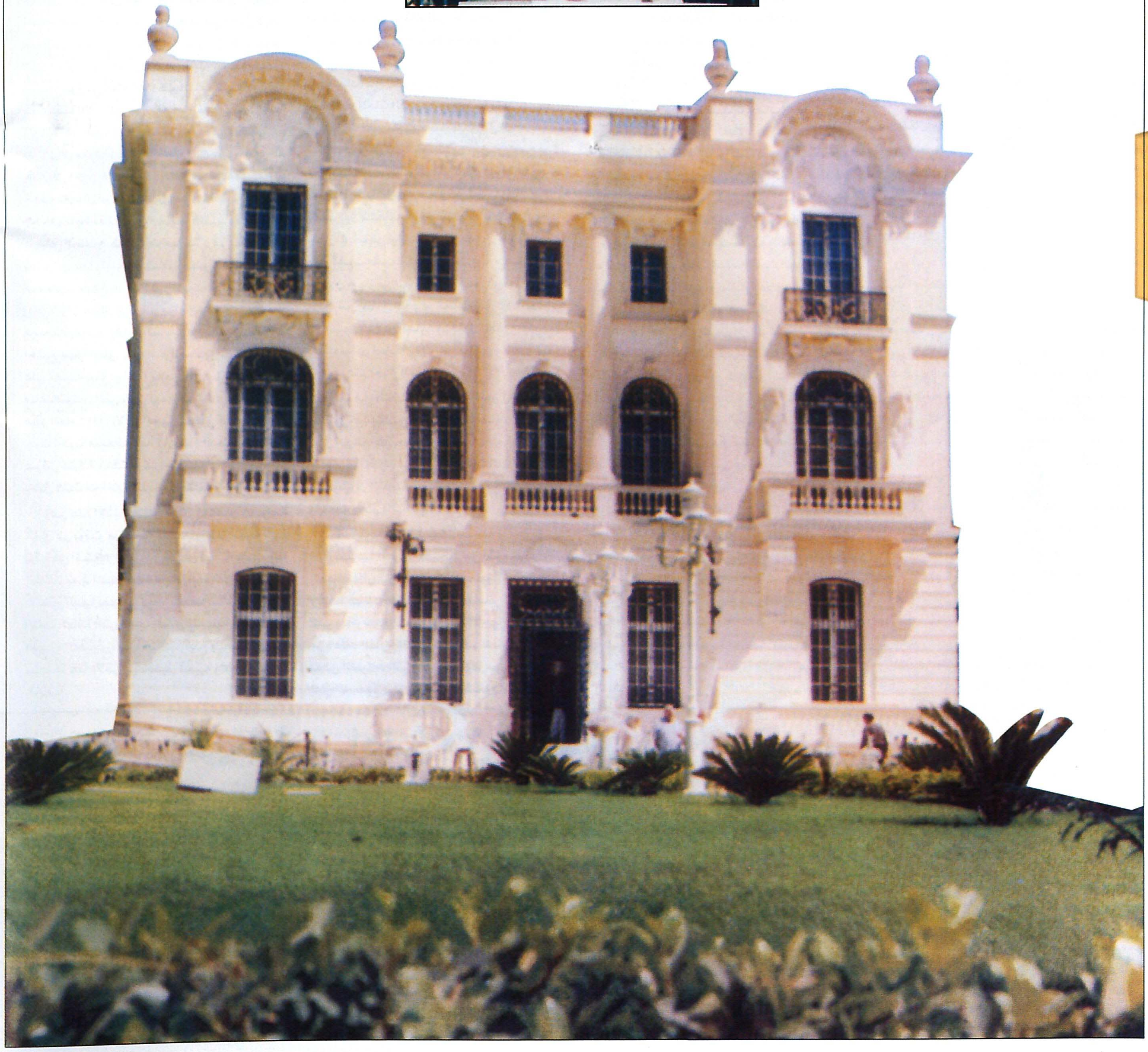
متحف محمد محمود خليل

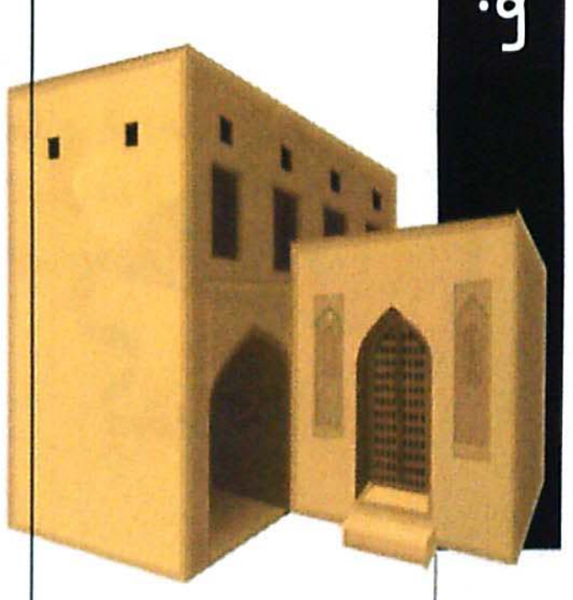
أعظم الفنانين في قصر على النيل

■ أعمال الكبار في متحف استهلك من الباشا وزوجته عمرهما وأغلب ثروتهما



■ الفنانون المصريون لقبوه بالديكتاتور لأنه استبعد أعمالهم ووصفها بالرجعية





محمد محمود خليل بطاقة

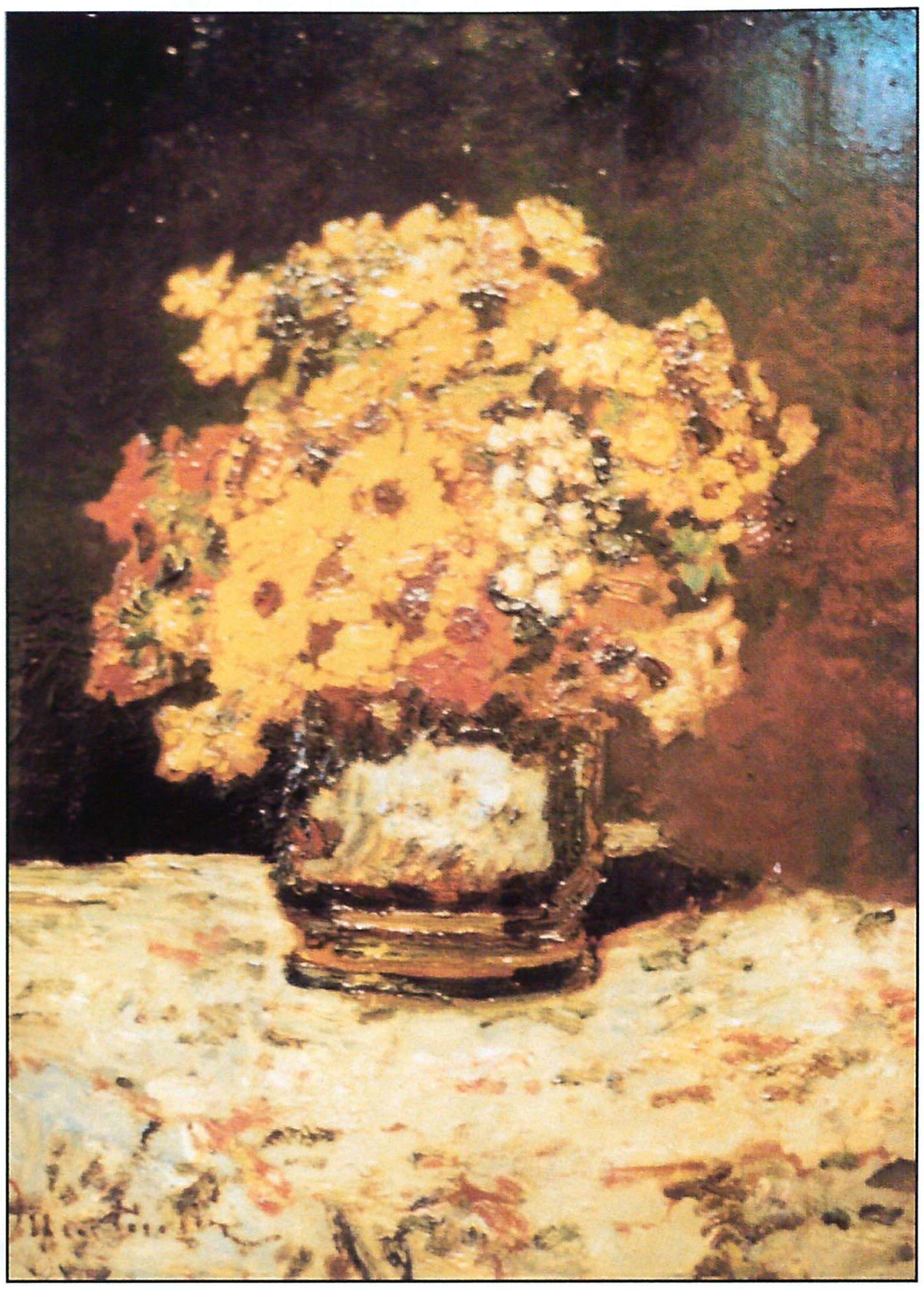
- ولد العام ١٨٧٧ في القاهرة.
- تلقى تعليمه الأولي في مدرسة الليسيه الفرنسية
- سافر إلى باريس العام ١٩٠٣ لدراسة القانون.

التقى بـ «إميلين هكتور» راقصة الباليه. عادا إلى مصر معا وتزوجا.

- شارك في تأسيس «جمعية محبي الفنون الجميلة» عام ١٩٢٣.

أصبح رئيسا لها حتى العام ١٩٥٢.

- أنشأ «متحف الفن الحديث» العام ١٩٢٥.
- توفي بفرنسا ودفن بها العام ١٩٥٣.


لوحة لجوجان

• إحدى مقتنيات المتحف النادرة

«قد تكون إشاعة أن بشوات العهد الملكي في مصر هم مجموعة من الفاسدين قد ترسخت، ليس فقط، في عقول أجيال من المصريين، عبر إلحاح الإعلام الموجه، بل وأيضا، اعتقد ذلك كثير من العرب الذين كانوا مبهورين بالثورة المصرية وعهد جمال عبدالناصر.

لكن نماذج كطلعت حرب ومحمد محمود خليل ومصطفى (باشا) عبدالرازق تؤكد أن تلك المقولة/الإشاعة لا يمكن أن تكون مستقيمة على طول الخط.

دعوة ليستقي أغنياؤنا الجدد سلوك محمد محمود خليل (باشا) ويساهوا في الحركتين الفنية والثقافية».

❖❖❖❖

أمام عظمة المكان وجمال مقتنياته نقف بصمت، فالصمت في حرم الجمال جمال.

وفي الوقت الذي يملأ الإعجاب فيه عيوننا بلوحات وتحف نادرة يضمها متحف محمود خليل وحرمه، فإن نفوسنا تفيض إكبارا لذلك الرجل الذي عشق الفن وأنفق عليه بسخاء، ومن جراء تآزر ذلك العشق السامي للفن والذي عرف به محمود خليل وهواية زوجته إميلين هيكتور باقتناء الروائع التشكيلية والتحف الفنية ولد هذا المتحف الذي يعد من أروع الثروات الفنية في مصر.

وتبقى روحا محمود خليل وزوجته أسمى وأعظم حيث تنازلا وبطيب خاطر عن هذا المتحف لشعب مصر لقيمته الفنية التي لا تقدر بثمن.

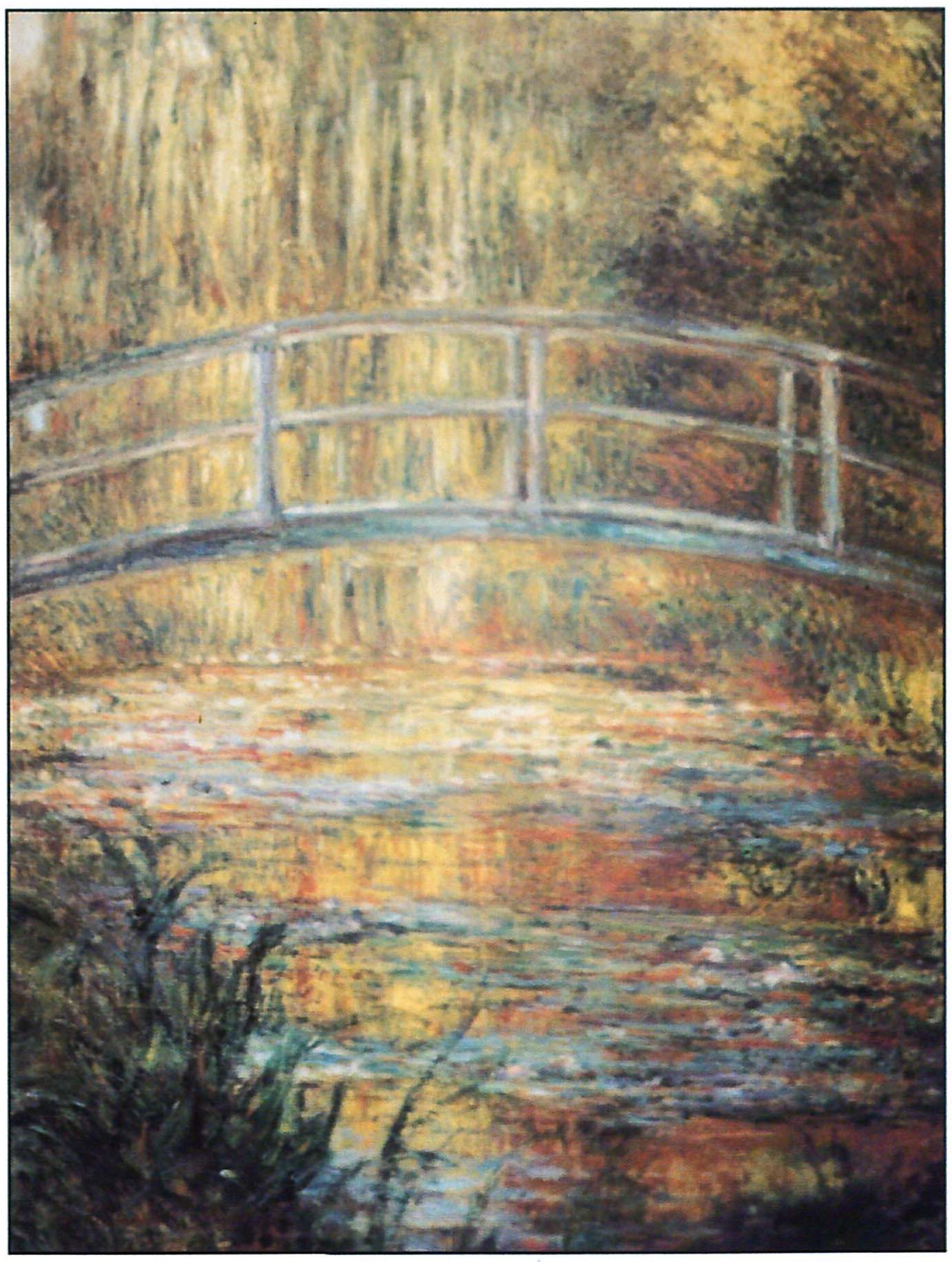
وبين عظمة لوحات ديلاكروا ورينوار وفان جوخ وأعمال رودان وغيرهم من كبار فناني العالم كانت جولتنا في رحاب متحف محمود خليل.

أمام البوابة الخارجية للقصر، شيدت على النيل لوحة من الرخام البارز بالخط الكوفي العريض تستقر وسط فسقية من المياه تبرز منها لوحة بفخر واعتزاز «متحف محمد محمود خليل وحرمه» باللغتين العربية والإنجليزية.

ترفع رأسك فيفاجئك البناء جاثما، وقادما نحوك من عصر مضى، تفصلك عنه حديقة موشومة بنخيل ملكي باق من زمن صاحبه، والحديقة على الطراز الكلاسيكي بها أعمدة نور لها أبهة قديمة.

تبدأ الحديقة بمحور رئيسي من شارع الجيزة حيث يتجه نحو مدخل القصر، ومحور فرعي يتجه ناحية تمثال صاحب القصر.

نخطو ناحية التمثال وبداخلنا قدر من حنين الاكتشاف، إلى عصر منتفض بجلال هؤلاء الذين أحبوا الفنون يوما واقتنوها، منتزعين إياها من أزمانها وأوطانها، وقدموها - تلك التحف واللوحات والتماثيل النادرة - إلى شعوبهم منحا لا ترد. هؤلاء رعاة الفنون في النصف الأول من القرن العشرين، ومنهم صاحب التمثال بشاربه التركي وطربوشه المميز، وبسمته الغامضة الصارمة، الذي حلم يوما بأن يقيم متحفا على غرار «اللوفر»، والذي جمع أعدادا لا تحصى من اللوحات والتماثيل النادرة.


• من أعمال الفنان مونيه

لقد شيد متحف محمد محمود خليل في العام ١٩٢٠ وافتتح بإنجازه الجديد في أكتوبر ١٩٩٥، وبعد نصف القرن من وفاة صاحب القصر أمكن تحقيق وصيته بتحويل قصره إلى متحف فني يحتوي على روائع الفن، واحتفل بافتتاح المتحف في احتفال بهيج حضره كل عشاق الفنون الجميلة في مصر، وكان لافتتاحه صدى عالمي اهتمت به كل الأوساط الفنية على المستويين المحلي والعالمي.

كان البناء يبدو مثل قلعة بطرازه الفرنسي «الأرديكو» بضلعين بارزين لكل ضلع شرفتين، واحدة مشغولة بالحديد والأخرى بعرائس تجريدية إيطالية، فيما يلوح الدور الثالث مزينا بعقود منقوشة بزخارف، والواجهة الشرقية للقصر والتي تطل على النيل بطراز «أرنوفو» الذي ظهر بفرنسا في العام ١٨٧٥م.

نخطو على ممر من رخام يحيطه العشب والنباتات المزهرة لنقف أمام البوابة الخارجية للقصر ننتظر الإذن بالدخول لنجوب عصر الفن حيث تتواتر الصور والتحف ناطقة بلغة الفنون الجميلة.

لكن لم العجلة؟!

نحن لم نعرف بعد صاحب القصر، ولم نعرف أيضا عصره.

ترتبط حركة النهضة في مصر منذ أواخر القرن الماضي بمدى اهتمام الحاكم، وطبقة الأغنياء بالعلم والفنون، وهذه حقيقة أكدتها حركة تطور الفنون في مصر.

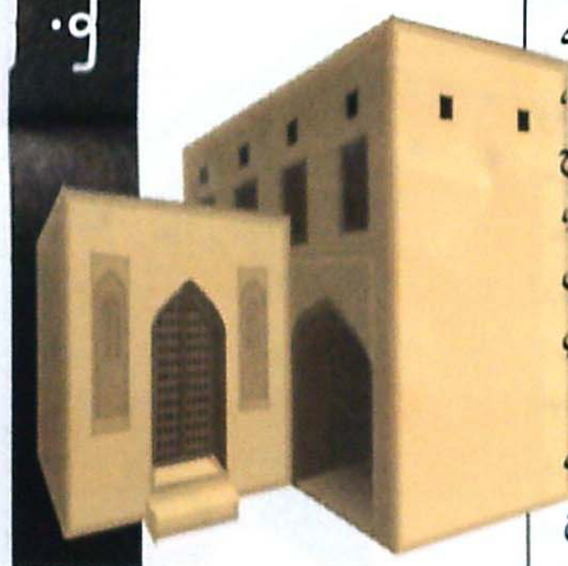
فمنذ إرسال البعثات الأولى التي أرسلها محمد علي إلى فرنسا، وتبني حفيده إسماعيل فكرة إعادة صياغة مصر لتكون قطعة من أوروبا باستيحائه فكرة الحضارة الحديثة عبر البرلمان، والأحزاب، وفتح المدارس الحديثة، وطرز العمارة، وتبني أفكار التنوير، والاهتمام بنشر الثقافة من خلال الجرائد والمجلات والترجمة.

منذ ذلك التاريخ ومشروع النهضة يتبناه الأغنياء.

تدين حركة الفنون في مصر الحديثة لرجلين من أبناء هذه الطبقة الأرستقراطية، الأول هو الأمير «يوسف كمال» الذي أنشأ العام ١٩٠٨ مدرسة الفنون الجميلة، وأوقف

سياسة

• عاشق الفنون، كان أيضا سياسيا ناجحا، شغل منصب وزير الزراعة (أهم وزارات ذلك العصر) العام ١٩٣٧، في وزارة النحاس باشا، كان أيضا عضوا في مجلس الشيوخ، ثم وكيلا، ثم رئيسا للمجلس ما بين العامين ١٩٣٨ إلى ١٩٤٢.



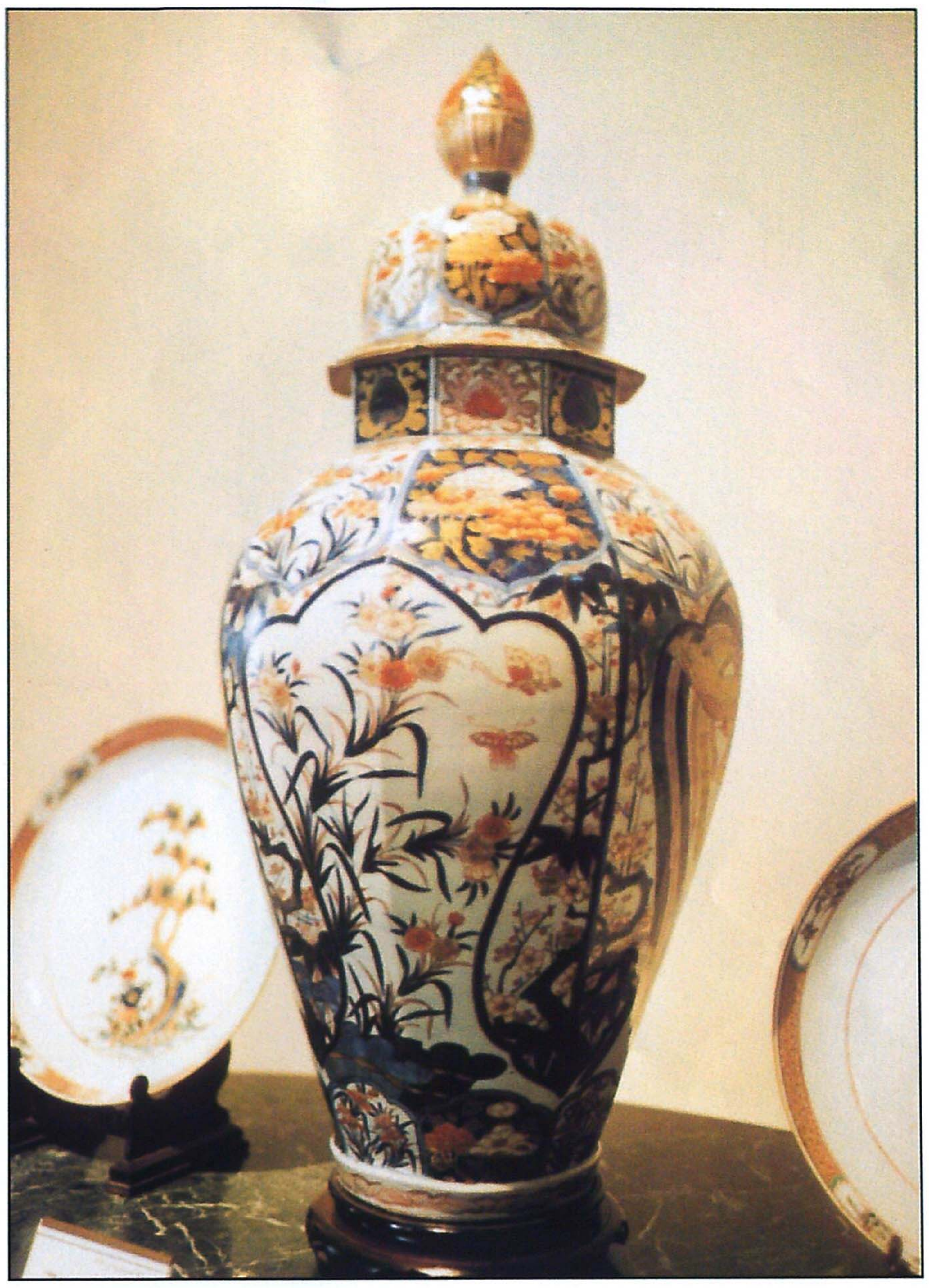
السادات والمتحف

القصر المجاور للمتحف سكنه الرئيس السادات الذي قام بضم مبنى المتحف نفسه عام ١٩٧٢ إلى منزله، ونقلت محتوياته الى قصر الأمير عمرو باشا ابراهيم بالزمالك.

بعد وفاة السادات، وفي إطار خطة التطوير عاد المتحف للحياة مع تجديدات وإضافات تقنية تجعله الآن واحدا من أهم المتاحف المصرية.

٩ مصريين

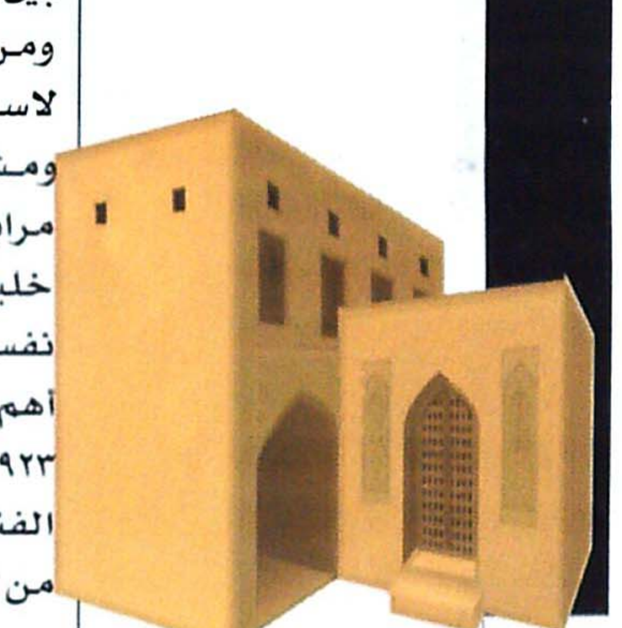
لم يكن صاحب المتحف متحمسا كثيرا للفنانين المصريين المعاصرين له، ومع ذلك فإن من بين مقتنياته ٣٠ لوحة لتسعة مصورين مصريين هم: محمود سعيد، يوسف كمال، محمد حسن، جورج صباغ، طاهر العمري، صاروخان، عفيفي، أيمن نمر، إدمون صوصة.



● من الفن الصيني

● تمثال من البرونز لهودن

لها الأطيان والأموال، واستدعى من الخارج أساتذة الفنون لاكتشاف المواهب الجديدة من بين أبناء طبقات الشعب الكادحة لتعليمهم، ومن ثم إرسالهم في بعثات إلى أوروبا لاستكمال مشاريعهم في تعلم الفن، ومشاهدة تجلي الحضارة الغربية في أهم مرابعها «باريس» والثاني هو «محمد محمود خليل بك» ابن الأسرة الإقطاعية الذي وهب نفسه وماله لاقتناء كنوز الفنون، والذي أنشأ أهم جمعية لرعاية الفنون الجميلة في العام ١٩٢٣ ليساهم في تكوين جيل جديد من الفنانين، الذين تخرجوا مع الدفعة الأولى من العام ١٩٠٨ حتى ١٩١١م.



لقد استطاع الرجلان (الأمير والبك) أن يناضلا من أجل إرساء مبادئ جديدة، وقيم عصرية حتى يمكن خلق ذوق جديد يواكب الحركة التي مهدت لثورة ١٩١٩ لتتضافر مع أفكار لطفي السيد ومحمد عبده وفرح أنطون وسلامة موسى وطه حسين والعقاد ومحمد حسين هيكل، ساعين نحو بلورة مشروع جديد يرسي مبادئ للسياسة والفكر والفنون.

كانت الفنون في هذا الوقت بمعناها الحديث بعيدة عن الفهم والإدراك، تبلورت داخل الأفكار الجديدة، يقول الفنان مصطفى الرزاز:

«يؤكد رفاعة الطهطاوي على دور الفنون الجميلة في تكوين الوعي، ويؤازره الشيخ محمد عبده الذي يذلل العقد الشرعية التي تعوق الاهتمام بالفنون، وتتواصل في مطلع القرن سياحات المصريين في أوروبا، ويعود قاسم أمين من رحلة إلى فرنسا مبهورا بما شاهد في متحف اللوفر، وينادي لطفي السيد بإدخال الفنون في مجمع علومنا «ليحلق الذوق بركب العقل». وتشترك دعوة المشايخ مع الأفندية مع المستشرقين الرسامين والنحاتين المقيمين في مصر أمثال فورشيلا ولا بلان في تمهيد الطريق أمام يوسف كمال لتأسيس مدرسة الفنون الجميلة. وأمام محمد محمود خليل للاقتناء، واقتحام مزادات أوروبا للبحث والشراء عن كنوز الفنون المتنوعة للقرن التاسع.

فمن ذلك الرجل الذي ركبه هوس الفن والاقتناء؟

يقول الكاتب محمد سلماوي: «سيبقى محمد محمود خليل من أكثر الشخصيات التي يحيط بها الغموض وتتضارب حولها الآراء، فهو من ناحية رجل سياسة مقتدر شغل منصب الوزير وعضو مجلس الشيوخ ثم انتخب رئيسا للمجلس ثلاث دورات متتالية، لكنه يذكر أكثر بمجموعته الفنية النادرة التي تحولت إلى واحد من أهم المتاحف في مصر، وهو آخر الأمر صاحب واحدة من أكثر الهبات العامة سخاء، فهو قد وهب أبناء بلده متحفا فنيا نادرا على رغم أنه لم يوص بذلك في وصيته».

من ذلك الغامض؟

من ذلك الذي عشق الفن، وأنفق عليه بسخاء، وجعله بديلا لمتع كثيرة كانت جديرة به، وبمن على شاكلته من أهل طبقته؟

ما تلك الرغبة، وهذه الدوافع التي تجعل واحدا مثله كجامع للمقتنيات الفنية يمنح وقته وماله لهذه الهواية الغريبة؟

أهو الارتباط بالتاريخ؟! أهي اللذة الحسية وحب التملك؟! كما يتساءل «أرجمان» أهي حالة من حالات البحث عن الخلود وتثبيت ذاته هناك في قصر على النيل؟! هل كان الرجل يتمتع بموهبة الخيال، وقراءة طالع ذاته حتى يريد أن يلغي المسافة بين فنائه ليصل إلى حالة من حالات التسامي المحض؟

● من الفن الياباني

كيف صنع ما صنع وهو ينتمي لأمة من الفقراء، كسرت الحاجة أرواحهم؟ أسئلة لا تنتهي حول الرجل وطموحه.

وُلد محمد محمود خليل العام ١٨٧٧ وهو ابن إبراهيم باشا خليل الذي كان يشغل وظيفة مهمة في الديوان الخديوي، وكانت أمه يونانية تنتمي لإحدى حضارات البحر المتوسط، وجد نفسه يسعى بين القصور، ويشاهد أعمال الفنانين، ويسمع الموسيقى بآلاتها الغربية مع الفرق التي كانت تزور قصر الخديو.

يلتحق بمدرسة الليسيه فرانسيه بالقاهرة ثم يسافر إلى باريس ليدرس القانون بجامعة السوربون، وهناك تفتح له مدينة النور أبوابها ليتعرف على روح الحضارة.

في العام ١٩٠٣ يلتقي براقصة مغمورة تدرس الموسيقى بمعهد كونسر فتوار باريس اشتهرت باسم «زورو» واسمها الحقيقي «إميلين هيكتور روس» أحبها، وكانت عاشقة للفنون والاقتناء، فاختلطت عنده العاطفة مع عشقه لاقتناء كنوز الفن.

تزوجها في القاهرة في العام نفسه، وكثيرا ما يذكر اسمها عند الحديث عن تاريخ اقتناء الكثير من الأعمال الفنية.

حدث أنه عندما كان في باريس العام ١٩٠٣ أن دفعت «إميلين» أربعمائة جنيه كاملة في لوحة «الفتاة ذات رباط العنق التل الأبيض» لـ «رنوار»، وعندما راجعها محمد محمود خليل في الأمر، أجابته ضاحكة: سوف يقدر التاريخ قيمة هذه اللوحة «سعرها الآن يزيد على الخمسين مليون دولار في سوق الفن العالمي».

شارك في تأسيس جمعية محبي الفنون الجميلة مع الأمير يوسف كمال وأصبح رئيسا لها من العام ١٩٢٤ وحتى العام ١٩٥٢.

أصبح رئيسا للجنة الاستشارية للفنون الجميلة بوزارة المعارف العام ١٩٢٧.

في العام ١٩٣٧ أشرف على الجناح المصري بمعرض باريس الدولي، وبه عرض الكثير من أعمال الفنانين المصريين في ذلك الوقت.

أثر طريف

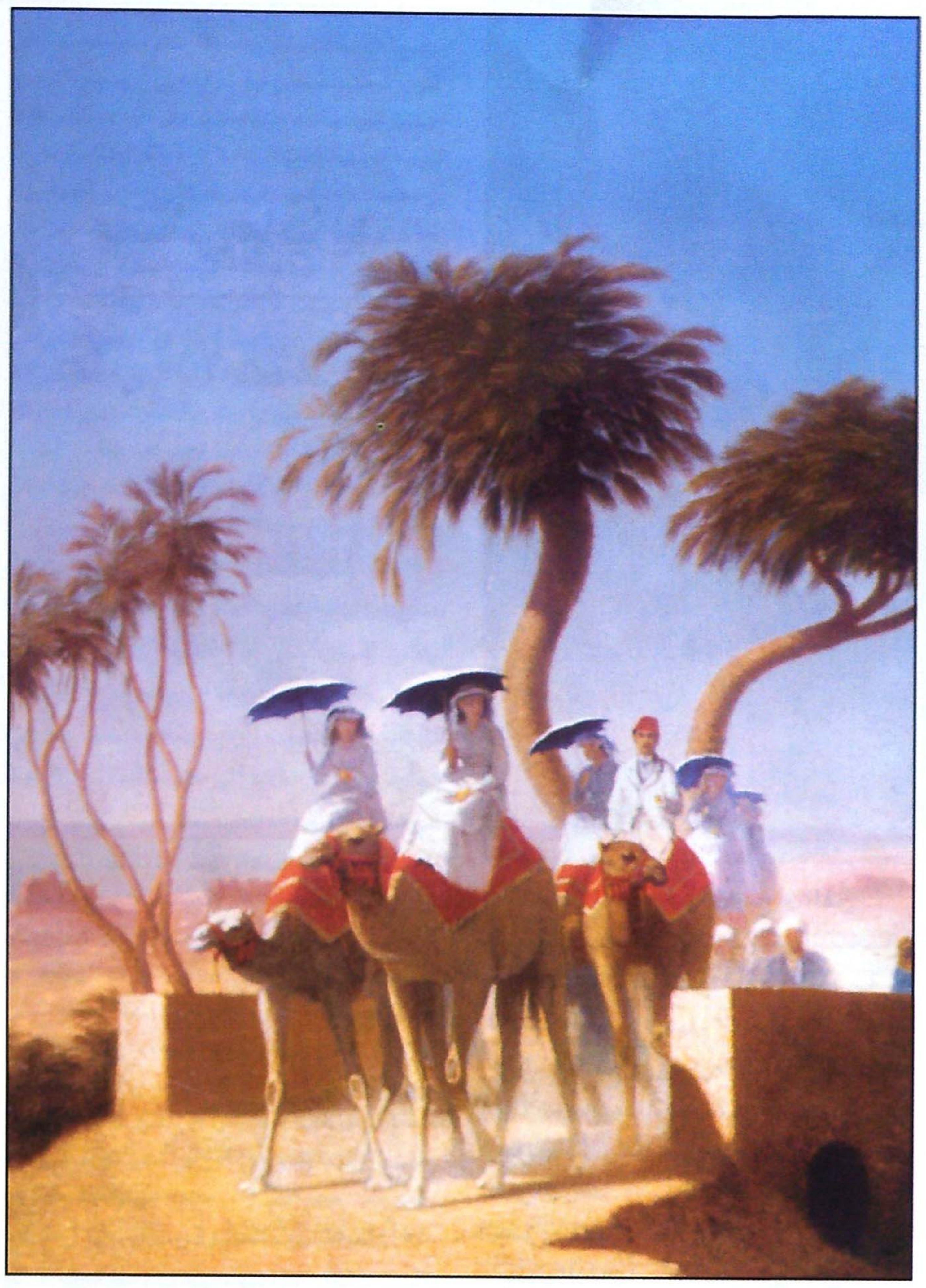
تستطيع أن تقرأ في يوميات محمد محمود خليل ما يمكن اعتباره اليوم أثرا طريفا.

«باريس في فبراير ١٩٠٣»:

أربعمائة جنيه كاملة دفعتها اميلين اليوم ثمنا للوحة «إمرأة» رسمها رينوار... مبلغ كبير دون شك... أنا لا أتصور أن يدفع كل هذا المبلغ في لوحة واحدة لكن إميلين تقول إننا رابحون في هذه الصفقة، ومن يدري فقد يكون الأمر كذلك.

إمرأة رينوار تقدر اليوم بـ٥٠ مليون دولار.

● احدى اللوحات الفنية بالمتحف



● نزهة بالقرب من الاهرام لتيودور فرير

وفي العام ١٩٤٩ أقيم معرض بباريس عرضت به مختارات فنية من المتاحف المصرية والفرنسية وبعض لوحات لفنانين مستشرقين من مجموعته، ولقد أشرف على هذا المعرض فنانون مصريون وفرنسيون، وكان محمد محمود خليل رئيسا للجانب المصري.

حصل الرجل لكفاحه، وعشقه للفنون، ولدوره في تعريف الفن، وإقامة الجسر بين الثقافتين الفرنسية والمصرية في ذلك الوقت على الكثير من الأوسمة والنياشين مثل وسام جوقة الشرف ووسام المجمعيين.

كان لمحمد محمود خليل رأي سلبي في الفن المصري، ويرى فيه: أنه لا يرقى لفنون العالم المتقدم. حدث مرة أن زاره الفنان عزت مصطفى في قصره، وعندما لم يجد لوحة واحدة لفنان مصري سأله: لماذا لا توجد لوحة واحدة لفنان مصري؟

أجابه الرجل: لأني لم أجد من أعمالكم ما يستحق أن يقتنى.

ومن يومها أطلق عليه الفنانون المصريون لقب «الديكتاتور».

وعلى رغم موقف محمد محمود خليل من الفن المصري، فإنه كان يتمتع بنفاذ بصيرة، فلقد كان يرى أن الفن الحقيقي لا يتحقق إلا بتأثير دافع قوي يفتقده الفنانون المصريون في زمنه.

في المتحف أعمال الذين مهدوا الأرض للمدرسة التأثيرية، هنا «ديجا» ولوحاته التعبيرية و«تولوز لوتريك» وأعمال رومانسية «ديلاكروا» إلى جانب واقعية «ميليه» وكلاسيكية «فيترهالتر»، وجمع من المستشرقين الذين عشقوا شمس الشرق وإنسانه، وعاداته وتقاليده أمثال «فورمنتان» و«بيرشيد» و«ماريلات» و«جبرييل بيسي».

نصعد على درجات مفروشة بسجاد أحمر، على بسطتها فتارين مزدحمة بتماثيل وقطع صغيرة من الكريستال.

فازات نادرة من «السيفر» الفرنسي، ومن الفن الصيني والياباني والتركي والإيراني، وقطع صغيرة أتقن إبداعها الفنان الصيني من أحجار الجاد والزمرد والكريستال والمرجان. قنينات صغيرة لحفظ التبغ والنشوق، وتماثيل من البرونز والرخام والجص لكبار مثالي القرن الماضي كأعمال «رودان» الرهيب، قمة النحت الفرنسي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، في الممر تمثال للروائي الفرنسي «بلزاك» نحته المثال نفسه ليؤكد الاتجاه التأثيري.

هنا أعمال لـ «كاربو» و«باري» المتخصص في نحت تماثيل الحيوان، وهنا أعمال لـ «هودن» الذي أبدع البورتريه الكلاسيكي الرصين.

نتأمل لوحات «ديلاكروا» حوريات تستحم، ودراسات لـ «لادوار مانيه» بالحبر الشيني، ويضوي المتحف بالمجموعة الفرنسية من اللوحات والتماثيل لأنجب فناني القرن التاسع عشر «هوابين» «رينوار»، «ماري كانت»، «شاسيرو»، «كوربيه»، «ديجا»، «هنري بلاتور»، «جوجان»، «مانيه»، «مونيه» «سجوستاف مورو»، «بيارو»، «فان جوخ»، «تولوز لوتريك»، «كاربيو»، «فونتان»، وغيرهم.

ندخل من باب إلى صالة صغيرة... أنت الآن لا تشعر بنفسك، أنت ولجت الباب لحضرة الفن الجميل، تهيأ فأنت تسير بالقرب من حجرة «فان جوخ» و«جوجان»، أنت على موعد ليغمرك ضوء الشمس وزهرات الخشخاش. على جدار الحجرة من الخارج لوحتان: الطواحين لـ «شارل فرانسوا» وفي ظلال الغابة لـ «هاربيتي».

تدخل إلى حجرة جوجان وفان جوخ، الآن صمت فوق الصمت، وسواد يغلف الجدران، وبعض من كراس مصفوفة على الأرض، ويسقط من السقف ضوء لمصباحين على لوحتي زهرة الخشخاش ولوحة المستحمات أو الحياة والموت لجوجان.

أعتقد أن مجموعة محمد محمود خليل من أكبر المجموعات الفنية الشخصية في الشرق التي تنتسب إلى فنانين عظام قادوا الحركة الفنية في أوروبا (بالذات في فرنسا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر)، والتي مهدت للاتجاهات الجديدة من فن القرن العشرين.

وبجانب اللوحات المتنوعة، مجموعة الفازات النادرة والأحجار الكريمة مثل الزمرد والكريستال وأعمال اللاكر من العلب والمشغولات وتلك التي صنعها الفنانون الصينيون والتماثيل البرونزية والرخامية والجصية وبعض التماثيل الفرعونية التي صنعها الفنان المصري القديم.

● من اعمال شارلي جوزيف

في بستان على النيل

كان محمد محمود خليل قد تخير موقع قصره الفريد على شاطئ النيل الغربي في مواجهة الطرف الجنوبي لجزيرة الزمالك، في منطقة كانت بستانا ممتدا على حافة النهر، وبدأ بناؤه العام ١٩١٠ على يد مهندس فرنسي كان متأثرا بالاتجاه المعماري السائد في هذه الفترة من بداية القرن، استخدم التأثير الكلاسيكي للأعمدة الخارجية والداخلية بتفصيلات من فن الباروك في العقود المنخفضة والزخارف النباتية في الحوائط والأسقف الخارجية والداخلية، كما أدخل على البناء بعض تفاصيل الآرت نوفو (الفن الجديد).

عقب وفاة زوجته، وفي العام ١٩٦٢ قام ثروت عكاشة وزير الثقافة والمثقف الكبير بافتتاح المتحف، وكان يخطط لإنشاء مجمع ثقافي مجاور للمتحف في بناء أسماه قصر الفنون إلا أن المشروع لسبب ما، توقف بعد أن عملت الأساسات له.

أرقام

- يبلغ عدد مقتنيات المتحف من روائع الفن العالمي ٢٠٨ لوحات أبدعها ١٤٣ مصورا.
- مكتبته تحتوي على ٢٧٩٤ كتابا ومرجعا في مختلف الفنون التشكيلية وفي الطابق الأرضي لوحة نادرة من الجوبلان لمنظر طبيعي يصل مقاسها ٣X٥ أمتار مربعة تعود لمنتصف القرن الثامن عشر.

كما أن هناك ٤٠ تمثالا منها تمثال للكاتب الفرنسي الأشهر بلزاك، ورأس فيكتور هوجو أيضا.

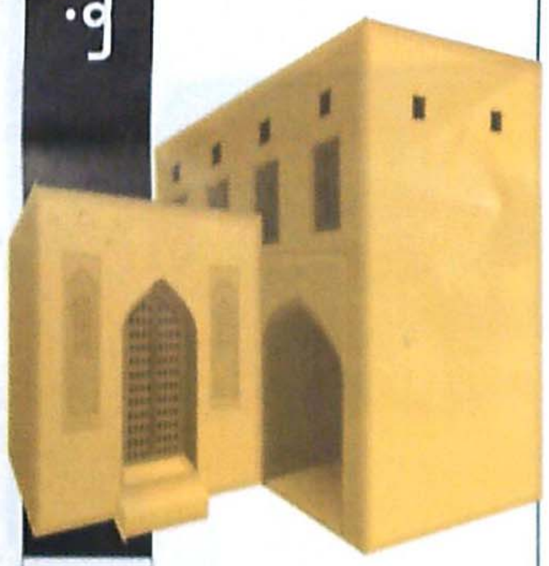
- قدرت مقتنياته العام ١٩٤٠ بـ١١٢.٩٧٤ جنيها مصريا.

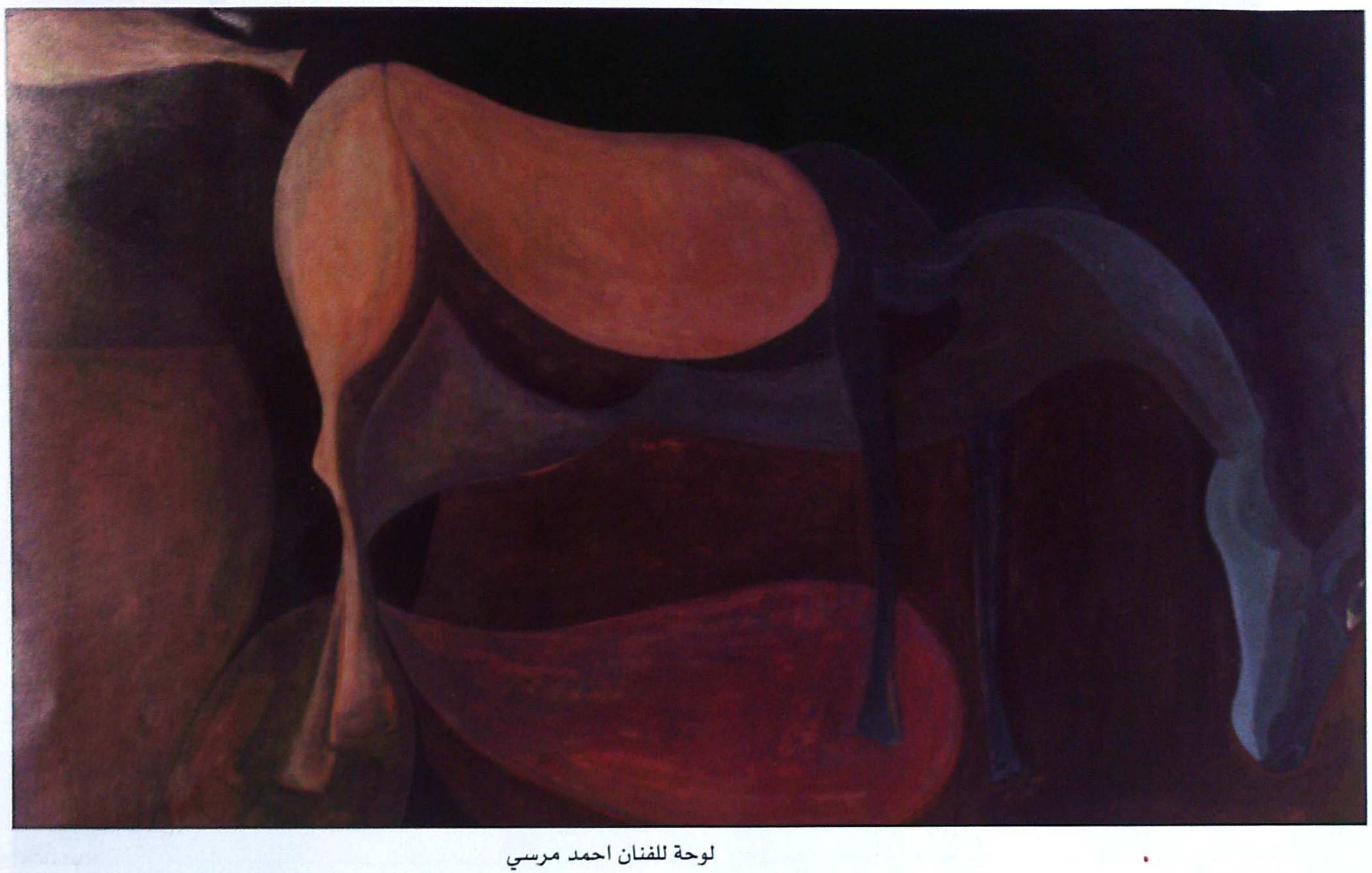
اليوم تقدر بثمانية بلايين جنيه.

اختفت وعادت

لوحة زهور الخشخاش أشهر أعمال فان جوخ اختفت العام ١٩٧٨ من المتحف في ظروف غامضة، ثم عادت بطريقة أكثر غموضا.

هي الآن، لوحدها في قاعة خاصة بالطابق الأول من المتحف، كمثيلتها لوحة الحياة والموت أو المستحمات للفنان جوجان (قاعة خاصة) وتقدر الواحدة منهما بـ٥٠ مليون دولار (حاليا).





لوحة للفنان احمد مرسي

يقتني ما يزيد على ٢٥٠ عملا فنيا

محمد الشارخ: لا مكانة للفنان في الوطن العربي

حاوره: يحيى سويلم

يلاحظ المطلع على التاريخ أن الفن التشكيلي يتطور ويزدهر في ظل التشجيع والرعاية، سواء من الدولة أو من المؤسسة الدينية كما في العصور الوسطى. أو مثلما احتضنه الأشراف وكبار ملاك الأراضي، كما هو الأمر مع عائلة مديتشي التي تولت برعايتها الفن في فلورنسا، ليهل بعدها عصر النهضة، ويبرز نجم العباقرة: مايكل أنجلو ودافنشي ورافائيل.

يقول الفنان (حامد ندا): «إن الفن التشكيلي المعاصر في مصر والدول العربية يجب أن ترعاه أياد كريمة مخلصة مؤمنة بوطنيتها، حتى يكتسب الفنان مزيدا من الرفاهية والكرامة، ليتربع فوق وسادة ناعمة ويواكب عصره ويتخطاه، ولا يعاني كل ما عاناه الانطباعيون في أواخر القرن التاسع عشر بعد أن قدموا للإنسان تراثا فريدا».

وقد عرفت بلادنا العربية في عصرها الحديث، محبين للفن ومقتنين ورعاة نذكر منهم محمد محمود باشا خليل وحرمه، وعبدالعظيم عجه، ومحمد الفارسي، والشيخ حسن آل ثان وآخرين.

ومايزال الوطن زاخرا بالمحبين الذين يتنفسون الفنون مع الهواء. يجوبون العالم وراء لوحة أو تمثال، حتى وإن كانت لفنان مازال اسمه في طور التكوين، وهم في ذلك ينطبق عليهم قول (حامد ندا):: «أياد كريمة مخلصة مؤمنة بوطنيتها».

ومن بين هؤلاء المحبين، يبرز اسم محمد الشارخ، أحد كبار المقتنين بالكويت. جمع حتي الآن ما يقرب من ٢٥٠ عملا إبداعيا ما بين تصوير ونحت، قديم وحديث، عربي وعالمي. وعلى الرغم من دراسته للاقتصاد وممارسته لأعماله سواء الحكومية منها أو الخاصة. فإن الفنون، والتشكيلية منها خصوصا، كانت متنفسه الحقيقي.

شعاره في الحياة «الله جميل يحب الجمال»

❖❖❖

في البداية سألناه عما يمكن أن يثيره في العمل الفني ويدفعه إلى اقتنائه.. فقال:

لعلك تسأل لماذا الفن؟ وهو سؤال فلسفي وجمالي عميق ومطروق. إن ما يجلبني ويجذبني في العمل الفني هو ذاك الانجذاب التلقائي العفوي المباشر، إنه جميل، أنا لا أبحث عن تفسيرات في الفن فهذا عمل النقاد. حين شاهدت معروضات لجوجان في جاليري في لوجانو قبل ١٠ سنوات، أمضيت ساعتين أتملى، وكنت مع زوجتي وأبنائي، وفي الغد عدنا للمعرض نفسه. يومها كنت أشعر أنني تزودت بزاد نفسي وروحي، يكفيني على الأقل لمدة عام. ماذا شاهدت؟ الألوان المختلفة التي لم أرها بناظري، البنفسجي ليس البنفسجي، ولا الأخضر هو الأخضر الذي أعرفه.. أهو خلق الطبيعة من جديد؟ نعم أشجار وطاووس، نساء بدينات من تاهيتي. لا، لم أكن أشاهد الأشياء والألوان. كانت اللوحة كلها عمل يضفي على القلب راحة وغبطة وتأملا أيضا. تلك السعادة المنبعثة نحو القلب، ذاك ما يجذبني. وبالطبع فإن الأعمال التي أقتنيها ليست غوغائية، ولكن في الأغلب هو الجانب نفسه، الإشعاع نفسه الواصل لشغاف القلب. أخيرا أنا لا أفكر بما تسميه مجموعتي. لدي أعمال أحب أغلبها، وإن شئت الدقة فلا يعنيني ما تسميه مجموعتي.

• وما سر اهتمامك الزائد بالفنانين المصريين؟!

إن قربي من مصر التي درست بها، ولي عمل تجاري بها، وأصدقاء منهم من يحترف الفن، هو ما يقربني من الفنانين المصريين، ولو كنت في المغرب أو سوريا وكان لي بها الصداقات نفسها لحدث الشيء نفسه.

وفي الستينيات كنت أدرس الاقتصاد في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية في القاهرة. في العالم كله كما نعرف الآن كان هناك ما يسمى بجيل الستينيات،

في تلك الفترة تبلورت صداقاتي الحميمية لتشكيليين منهم على سبيل المثال أحمد مرسي المقيم بنيويورك منذ عشرين عاما وهو مازال صديقا حميما، أن كل لوحة قصة. دعك من الرمادي والرمادي الداكن، دعك من الأخضر والأصفر والأحمر في لوحاته، إنه يحكي دوما أسطورة في لوحاته. الأسطورة كما تعرف تأخذك لعوالم لا يُسبر غورها. إنها عوالم متعددة، عوالم من الصعب وضع معنى لها. لكن من يستطيع أن يكتب «حرية الفنان» غير حسن سليمان.وفي الرسم هو السهل الممتنع كما يقولون في الكتابة. لا شيء يحميك في مواجهته. الطاولة طاولة، والجاموسة جاموسة، والبحر بحر، والزجاجة والصحن، وكذا الجسد. إنه يسلبك حريتك، أنت أمامه مقود إلى عالمه. وفي وقت تال تعرفت على جميل شفيق. كيف يا صديقي يمكنك أن تتعاشر مع جميل شفيق، خلقا، فنا، وصداقة، انظر لرسومه، غالبا بالأبيض والأسود سوف لا يرهقك بالتفكير والتأمل، السمك، والراقصات، والعاشقون والرجال راكبو الجواميس المضخمة. ذاك الهدوء الذي يضفيه عليك، أنا في مأمن مع جميل. إنه لا يتعبك ولا يؤذيك ولا يطلب منك فكرا أو تأملا، إنه مريح جميل وشفيق عليّ وعليك. الأسود والأبيض هما الأساس. أنا وجميل صديقان حميمان وكما تود أن تعرف ذلك. أما البهجوري فهو يزورنا سنويا في جنوب فرنسا. إنه الآن جزء من العائلة، الكل، وهو، يشعر به، تلك اليد لا تكف عن الدوران في الرسم. في المقاهي، والجلسات، وإحدى أمنياتي أن أرى له متحفا دائما، زرت مرسمه في باريس حيث لديه تفرغ من الحكومة الفرنسية، أنت لا تتخيل كمية اللوحات المكدسة في مرسمه، ويحلم أن فلانا أو فلانا سيعمل له متحفا دائما. ويوم زرت معه معرض مؤسسة ميغت، وشاهدنا Bacon قال ما فهمت منه أنها الرغبة في الاعتراف به في الغرب، في فرنسا، بعد أن أمضى سنوات طويلة متفرغا على الحكومة الفرنسية ذهبنا للعشاء في مطعم فخم في Vence ووصل ضمن المدعوين السفير الكويتي بالقاهرة آنذاك فيصل الخالد وزوجته، طلب مسؤول المطعم من السفير أن يرتدي جاكيتته حسب تقاليد المطعم وكان الوقت صيفا، فاستلف جاكتة من المطعم، ثم وصل البهجوري بلباسه المزركش الفضفاض مثل الهيبز في الستينيات وطلبوا منه أن يرتدي جاكتته فقال أنا لا ألبس جاكتة «أنا فنان» وتهاتفوا بصوت عال فنان... فنان؟ إذا لا داعي للبس الجاكتة، فرأى البهجوري وأنا والحاضرون أن للفنان مكانة في المجتمع الغربي ليست لدينا. وهذا صحيح، من منا يعرف رساما في القرن السادس عشر أو التاسع عشر؟ الواسطي عُرف حديثا. وعرف لعدد قليل من الباحثين. من منا يعرف أعمال Bozkin المسلم في القرن الثالث عشر؟ أنا لست متأكدا إن كان تركيا أو مغوليا، وبالنسبة لي ما الفرق من ناحية الفن، وإن كان الفرق قوميا للشعوب مهما، لكن انظر لرسومه كيف لا تأخذك وتشدك وتجذبك مثل غوغان. تلك مبالغة ربما لأن الكتاب الذي بين يدي أغلبه ملون بالأسود والأبيض. لكن إن كانت عينك لا ترى اقتباسات بيكاسو من بعض خيالاته فأنت لا ترى البهجوري «وايقونة فلتس» كتابه عن حياته، والمسعى الأزلي لمكانة في هذا العالم للفنان. في العالم الثالث في عالمنا العربي الإسلامي مكانة الفنان غير واضحة، وربما غير موجودة. بصيص النور الذي يشيعه الفنان فينا لا مكانة له في مجتمعنا.

• الاختيار والاقتناء الحيادي شيء يميز مجموعتكم، ولكن ألا تجدون أنفسكم في بعض الحالات تنساقون وراء المجاملات أو بداعي التشجيع؟

من الطبيعي أن أقتاد في أحيان بدواعي التشجيع لاقتناء لوحات لرسامين غير معروفين. هناك الرغبة الدفينة بتشجيع الفنان. ولكن أيضا غالبا لا مجال لمقتنى لا أريده عندي. بعض الرسامين يهدون لي لوحات فأهديها لآخرين وأحيانا أشتري وأهدي لآخرين. إني غير مهتم بمعرفة اسم الفنان وغير مهتم. كذا بمساعدته... لكنني غالبا. ربما دوما. أشتري ما يريحني، أغلبها مهم وبعضها. بعد حين. أجدها لا تستحق الاهتمام حتى من فنانين معروفين، أي لا تملك الوهج. ومنها فعلا مجرد مجاملة.

• هل لنا بمعرفة أهم مقتنياتكم وأحبها إلى قلبكم.. وإن كنتم تودون ذكر السبب فتلك إضافة مهمة برأينا؟

لعلك تعرف عنوان مسرحية ميلر الشهيرة «كلهم أبنائي» صعب أن أبحث في الذاكرة والمخيلة والقلب عن أحب لوحة عندي. لكل لوحة طعمها وتاريخها

لوحة للفنان جورج البهجوري

وعلاقتي معها ومع المكان الذي يحتضنها. طبعا سأبدأ بأحمد مرسي « الحصان يتمرغ». أهداني أحمد اللوحة بعيد زواجي بقليل، هدية زواج، أخذتها معي لواشنطن حين عملت في البنك الدولي أوائل السبعينيات، وكان السفير اليمني يحيى جغمان ينظر إليها بتمعن ويقول «هذا حال أمتنا» طبعا لا علاقة بالحصان الذي يتمرغ بأي مضمون سياسي، لكن هكذا كان السفير جغمان ينظر إليها. وأذكر لحسن سليمان لوحة الجاموسة السوداء والولد الذي يغسلها... عالم صوفي، لا بداية ولا نهاية لأرض أو سماء أو حدود اللوحة... إنها جاموسة في العالم الرمادي المخضر.. من الصعب وضع كلمات تحليلية للوحة... وأذكر صديقنا العراقي الأرمني أراداش ولوحته عن قوة الإنسان... إنها فانتازيا عنيفة وربما تكون ساخرة أيضا... لكن قوة الألوان لا تعطيك مجالا لنسيانها. وأذكر تفاح البهجوري... لدي أربع لوحات منها وكل واحدة تختلف عن الأخرى. أكبرها ١٤ متر X ١,٥ متر رسمها في باريس للديوانية في منزلي في الفنطاس، ثم جاء للإشراف على تركيبها وأجرى رتوشات عدة عليها اسماها في ذكرى سيزان لأن لسيزان تفاحا شهيرا... إني أعتز بصفة خاصة بأصغر لوحة للتفاح، انسجام غير معقول وحنان وتآلف بين ثماني تفاحات بالأحمر وخلفية من نوع الأخضر (ليست بالأخضر). أحد الأصدقاء قال مازحا وهو ينظر للوحة التفاح بالديوانية «ماذا يريد البهجوري»؟ آدم طرد من الجنة بتفاحة... أين يريدنا أن نذهب مع كل هذا التفاح؟» في لوحة التفاح بالديوانية تفنن البهجوري باللعب بالألوان، فلا يعود اللون طبقة واحدة. اللون يرقص، اللون ألوان، إنها حرفية فنان عريق. وأذكر لوحة «سيدة اشتريتها من مكتبة جونيللي بفلورانسا، وهي مكتبة مختصة ببيع الكتب واللوحات القديمة. كان ذلك قبل عشرين سنة أو أكثر قليلا. وحين كانت الفنانة إنجي أفلاطون في منزلي، كانت تجلس وتعود تنظر لهذه اللوحة وكلنا نعرف رقة وأناقة إنجي وسألتها لماذا تتردد على هذه اللوحة فقالت وهي تصغى لبرليوز المقطع الأول لروميو وجولييت، قالت «هذا الجمال غير موجود» أي أنها كانت مندهشة من قدرة الفنان على خلق جمال غير عادي. قدرة الفنان على أن يدهشنا، يجذبنا، يطلق لخيالنا العنان. وبالمناسبة أصغت إنجي أكثر من مرة لبرليوز واستغربت «لم أسمع هذه المقطوعة من قبل!! كل شيء هنا جديد علي» أو شيء من هذا القبيل. حين أرادت زوجتي أن تنقل هذه اللوحة من شقتنا جنوب فرنسا إلى منزلنا بالكويت حملتها بيدها خوفا عليها. ولكن حين فتحتها في البيت وجدتها مشروخة من الرأس إلى الوجه والصدر. كان الحزن عظيما، وأعدتها إلى جونيللي بفلورنسا الذي قال «لا تقلق نحتاج ستة أشهر ونعيدها لك كما كانت» وأذكر هكذا كان. وأذكر ثلاث لوحات لرسام عراقي ربما لا يكون معروفا اشتريتها من بغداد ١٩٨٩ ثلاث لوحات تزخ بالخضرة.. عالم من النخيل، كثافة الخضرة تأخذك للريف أخذا وتعطيك الراحة. وأعتقد أنه لا يجوز أن أنسى صديقي جميل شفيق الذي لا يخلو ركن في مكاتبي أو منزلي إلا وله به أثر ما... لوحة ما لجميل. أعتز باللوحات الثلاث التي جمعها لي جميل في إطار أشرف على ترتيبه عند الإطاراتي المعروف إبراهيم بيكاسو. وأحب زهران سلامة حين جعل النيل ينتقل لشقتي بالقاهرة في لوحة «أسوان» الفوتوغرافيا لا يمكن أن تنقل الإحساس بالماء يجري كما فعل زهران. وكذلك نور الشمس التي نعرفها في أسوان

• تطور وازدهار وانتعاش كل الحركات الفنية التشكيلية في الوطن العربي يقع على كاهل ومسؤولية الفنانين أنفسهم، وكثير منهم إن لم يكن الغالبية يعملون في ظروف شاقة وقاسية.

.. ما تراه يكون وراء هذه المعاناة القاتلة، وهل هناك نماذج معينة يمكن التعرف على تجاربها هل تحكي لنا بعضا من هذه المعاناة؟

هناك واقع قائم، إطار يحدد المجال الذي يتحرك به الفنان (الإنسان) وهو أن التاريخ العربي الإسلامي ليس به مكانة للفنان التشكيلي، ولذا فإن مجتمعنا اليوم لا يعترف للفنان بالقيمة التي تمنحها له مجتمعات الصين أو اليابان أو أوروبا مثلا. في مجتمعنا يُنظر، على ما أعتقد للفنان على أنه ملوّن أو ديكوراتي، أو زائد على الحاجة فقط، لدى الأرستقراطية العربية الحديثة في مصر مثلا منذ أواخر القرن الماضي صار للفنان مكان في مجتمعهم، وفي العراق لدى الطبقة نفسها بعد الحرب العالمية الثانية، وفي المغرب على ما أظن الطبقة نفسها، وهي طبقة محدودة العدد على كل حال. هذا في رأيي هو السبب الرئيسي، وانظر للكويت مثلا وهي نموذج أفضل من بعض سواها، من في الشارع يعترف بالفنان أو الرسام، وحتى الدولة على ما أسمع من الأصدقاء الفنانين أنها بخيلة جدا في اقتنائها منهم. وهم عموما يشعرون أنهم بلا رعاية. ثم هناك النزاعات السياسية في المنطقة والفنان ليس في مأمن منها، نزاعات الدول، والأحزاب، والفرق، والمذاهب، وهي عنيفة الصيغة يستخدم فيها قطع الأرزاق، والإفقار، والمهانة ناهيك عن السجن أحيانا. خذ مثلا الرسام العراقي الأرمني أرداش لقد أمضى سنوات في شظف العيش بباريس، ثم في شظف أقسى بلوس أنجلس، ثم في عمان وبيروت بيعت لوحاته وقيل له أنها سرقت، ومات وهو يهاتفني من باريس «أريد عملا في الخليج» «أي جريدة أو شركة». إن الحياة تبدو قاسية جدا على شخص كان المفروض أن يعيش في بلده يمارس فنه، وحياته كبقية البشر. وماذا عن معاناة الرسام السعودي محمد السليم، أظنه توفي في غرفة في روما التي هرب إليها بعيدا عن الدائنين. أو معاناة الكويتي خليفة القطان، فقد سمعت أن أحد أقاربه وهو رجل دين يرفض السلام عليه أو مصافحته لأنه رسام.

• في رأيكم... ما أسباب القطيعة بين اللوحة والمتلقي؟

أفهم سؤالك على أنه لم لا يقبل الناس على اقتناء اللوحات وحضور المعارض. أعتقد أن السبب الرئيسي هو عدم وجود مكانة خاصة بالفنان في مجتمعنا، للطبيب دور، وللصحفي، والمحامي الخ أما الفنان فما هو؟ ماذا يبيع؟؟ وفي أحسن الأحوال تقتني اللوحة كديكور. هناك سبب آخر ضعف مستوى الدخل الفردي لدى المجتمعات العربية، الفن قيمة جمالية، والجمال وتذوقه هو مرحلة تلي في أولويات الإنفاق الأسري. الغذاء والسكن والطب والتعليم والترويح. على مستوى دخل لا يغطي هذه المتطلبات، لا تتوقع أن يقف الجمهور طوابير لرؤية معرض فني، كما شاهدت منذ عامين طوابير لرؤية معرض لمونيه عن رسوماته للورود. أقصد طوابير وأعتقد أنني سمعت أن الزوار تجاوزوا ١٢٠ ألف زائر. وعلى العموم فأنا سعيد أنني شاهدت بعيني اللوحات الأصلية لمونيه عن Lilies. أظنه أمضى العشرين سنة الأخيرة من حياته يجرب في الفجر والظهر والمساء، والليل، في الشتاء، والخريف والربيع، في المطر وفي الضباب. كان يجرب ويجرب ويجرب صيد تلك اللحظة التي يمسك بها وهج الطبيعة وانسجامها في الماء، وعلى الجسر، وفي الماء مرات ومرات هذا الجهد يحتاج مجتمعا يعطي مكانة لمعاناة صاحبه.

• ماذا لو استعرضنا بعض أعمال المجموعة من حيث خصوصيتها وفرادتها والبعد التجريبي الذي تحمله؟

أنت بهذا السؤال تجرني لأن أتكلم كالنقاد وأنا لست بناقد، النقد نحن نستفيد منه لأنه يشرح ويحلل لنا، يكشف لنا مالا نكون لاحظناه. يدلنا على المنابع، والاتجاهات. وبمقدار ثقافة الناقد ورؤيته تكون استفادتنا. ومع ذلك أتذكر لوحة السوداني محمد نور المقيم بنيويورك. إنه يرسم الليل. أعتقد أنه يرسم الليل. وهذا صعب. ومع ذلك فقد لا يكون يرسم الليل. ولكن الأسود الطاغي على اللوحة وذلك البياض المتسلل هل هو بدء النهار أم أنه نهر؟ لا أدري. وانظر إلى المغربي المخضرم محمد شبعة في الأزرق القوي فوق السواد هل هو رقش أم ورد؟ إنه تكوين أخاذ في قوة ألوانه وبنائه والبهجوري في وجه امرأة سنة ٧٥ إذ كان، كما يبدو لي، يجرب أفانين بيكاسيو في إعادة تركيب الوجه البشري. ومحمود عبدالله في تجريب الخط العربي من منظور جديد، وقالب جديد. غير مهم أن نقرأ أن تنظر لهذا الشكل والتلوين الجديد، وانظر إلى الياباني المسلم الذي رسم الأسماء الحسنى بروح يابانية، أو الصيني الذي كتب الكلمات العربية بالطريقة الصينية. وعلى ذكر التجريب... أتذكر اثنين، ربما لوحاتهما ليست تجريبا بالمعنى الدقيق للتجريب مثل الصرخة لمونج مثلا، لأن استخدام خامات جديدة أو وسائل أحدث لإظهار اللوحة ليسا هما المقصودان بالتجريب. التجريب أن تخلق رؤية جديدة لفهم الطبيعة أو للتعبير عنها وحدوث مثل هذا في الدنيا صعب جدا لأن ذلك يحتاج لميراث عظيم لا في التلوين والحرفية فقط ولكن في الثقافة الفنية. لكني أود أن أذكرهما لأنهما أدهشاني لأنه ليس لهما مرجعية مدرسية أو أكاديمية. مرجعيتهما ذاتية، في الحس والتعبير. الأول ياسر جراب... إنني لا أعرفه شخصيا لكني اقتنيت له خمس لوحات صغيرة أحدهما السلم. انظر إلى الألوان وإلى هذا السلم الذي هو جزء من عالم، بل لعله مركز عالم هذه اللوحة، وتستغرب إلى أين يفضي هذا السلم... أو السلم يصل بين ماذا وماذا... ثم إن فكرت فقد تجد أن هذا السؤال غير مهم وتندهش من حدة التفكير في هذه اللوحة. وأدوخ في ألوانها. والآخر فتحي عفيف رأيته في معرض بالقاهرة هذا العام... سمعت أنه عامل في مصنع الحديد والصلب أنه ليس التجريب الذي يرمي له سؤالك، لكن هذا الرسام لديه كثافة في اللون عجيبة على من لم يمارس أو يدرس الرسم، وكذلك موضوعاته حين دخلت معرضه كان ابني فهد معي واتجهت عينانا نحو لوحة كان المفروض أن يرسمها الرسامون الروس أو الأوروبيون الشرقيون المتأثرون بهم، ثم اقتنى فهد لوحة ضخمة للدراجة، وتبدو كما لو أنها عملت مثلا لفيلم أورسون ولز الشهير، إنهما فنانان جديران بالاقتناء. أما الخصوصية فلا شيء يعدل عندي أحمد مرسي في الحصان الأحمر والمرأة ذات الرجل الزرقاء. إنه سحر. تكوين أسطوري ستراه آلاف السنين وفي كل مرة، كالأعمال الكلاسيكية، تجد فيه سحرا جديدا ورؤية جديدة. والأفضل أن لا أكمل فسيعتب علي بعض الأصدقاء مهما أطلت التذكر.

• هناك من يقول «إن عملية التنمية في صميمها تقوم على القدرة الإبداعية للإنسان، وعلى القدرة على التخليل والإدراك وما إلى ذلك فإذا كان على بلد ما أن يوفر مناخا يشجع كل قدرات شعبه وأن يستخدمها» هل من إشارات تريد إرسالها إلى مؤسساتنا الحكومية في هذا السياق؟

هذه مقولة صحيحة. ولقد درست نظرية التنمية في أمريكا. ومدار النظرية بناء مجتمع (إنسان) منتج، أي مبدع، أي يضيف للموجود. أقرأ أن كل معظم حكوماتنا تقول إن الإنسان هو الهدف. أي إشارات والقول قد سبق الفعل، وربما أفرغه لكثرة تكراره اللفظي من مضمونه. غير أنني سأنتهز فرصة السؤال لأرسل إشارة. ماذا عن اللغة العربية؟! من المسؤول عنها... مصر؟ أم المغرب؟ أم لبنان... يا حرام... إنها لغة بلا أب. من سيشمر الذراع لحمايتها. أشعر أنني كمن يصرخ في واد بلا مجيب.

• أغلب متاحف العالم قامت من خلال جهود ذاتية لأفراد، هل تفكر بإنشاء متحف تفتح أبوابه للمتذوقين ومحبي الفن؟ أو اهدائها للدولة في حل بناء متحف للفن المعاصر، فتخرج مجموعتكم من المكان الخاص إلى العام؟

تتكون مجموعتي اليوم من حوالي ٢٥٠ - ٢٣٠ لوحة، وأعتقد أن منها على الأقل ١٠٠ تستحق أن تعرض بشكل دائم، ومعظمها لفنانين عرب. وفي وقت ما سأبحث مع أسرتي (الزوجة والأبناء) إمكان تحويل المجموعة التي تزيد باستمرار إلى معرض دائم. ذلك في رأيي أفضل لحفظها.

• وكيف تجد دور المؤسسات الأهلية والخاصة في دعم الحركة التشكيلية العربية لخلق حالة متنامية في البعد الثقافي العربي؟

لا أجدني مؤهلا لإجابة هذا السؤال. أنا اقتني لأنني أحب الفن وليس بغرض اجتماعي هو تشجيع الفنان. صحيح أنني أشتري لوحات أحيانا مجاملة وبغرض تشجيع رسام شاب، أو التزام لصديق رسام، لكن غرضي الحقيقي هو الاقتناء لإعجابي باللوحة. لا أعرف على وجه التحديد جهود المؤسسات الأهلية والخاصة في دعم الحركة التشكيلية. الاحظ في الإمارات نشاط المجمع الثقافي في أبوظبي لاحتضان الفنون ومنها الفن التشكيلي، وربما كان ذلك لاهتمام مدير المجمع السيد محمد السويدي بالفنون. لكن المجمع مؤسسة عامة وليست خاصة. والاحظ في مصر حركة نشطة من رجال الأعمال لاقتناء اللوحات. كما ألاحظ ظهور مجموعة تقتني بغرض الاتجار باللوحات. كل هذه أنشطة تساعد في دعم الحركة التشكيلية.

• سلوكيات وتفاصيل أدائكم العملي... بها تفرد وخروج عن النمطية العربية المعروفة... فهل تمارسون فن الحياة كفنان تشكيلي أيضا؟

يقول الرصافي:

إن رمت عيشا ناعما ورقيقا
فاسلك إليه من الفنون طريقا
واجعل حياتك غضة بالشعر
والتصوير والتمثيل والموسيقى

إنه نمط في المعيشة. أحب الموسيقى الكلاسيكية وأسمعها يوميا دون أن أصبو لسبر أغوارها، وأقرأ في الأدب، وأحيانا أكتب القصة وأقتني اللوحات. نعم إنه لابد أن كثيرين يشاركونني نمطيته، ربما ليس بالفن التشكيلي، ربما في الشعر وربما في اقتناء الكتب، أو العزف على آلة موسيقية. ولا تنس القول التراثي الشهير «الله جميل يحب الجمال».

بطاقة

• بكالوريوس اقتصاد - جامعة القاهرة ١٩٦٥.

• ماجستير اقتصاد - كلية وليامز (Williams College) - ماساشوسيتس ١٩٦٨.

• الوظائف الحكومية:

• ١٩٦٩ - ١٩٧٣ نائب المدير العام - الصندوق الكويتي للتنمية الاقتصادية العربية.

• ١٩٧٣ - ١٩٧٥ المدير التنفيذي المناوب - البنك الدولي للإنشاء والتعمير - واشنطن.

• ١٩٧٥ - ١٩٧٩ رئيس مجلس إدارة / العضو المنتدب - بنك الكويت الصناعي.

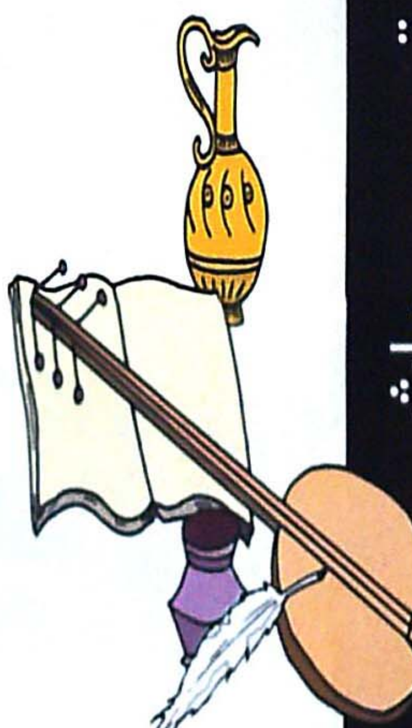
• مهتم بالقضايا العامة. وفي أوائل السبعينيات شارك بفعالية في اتحاد الاقتصاديين العرب وفي الجمعية الاقتصادية الكويتية.

• عضو اتحاد المصرفيين الدوليين - واشنطن.

• منذ سنة ١٩٨٠ تفرغ لتأسيس مجموعة العالمية. ومنذ سنة ١٩٨٣ تفرغ لمشروع صخر الذي يهدف لتطويع تقنيات الكمبيوتر لمتطلبات اللغة العربية.

عرضة البر احتفال جماعي

د. بندر عبيد
أستاذ بالمعهد العالي للفنون الموسيقية



احتفالية

العرضة.. فن الحـ

«لكل شعب مميز فنونه المعبرة عن آماله وطموحاته وأحلامه الجماعية، فن العرضة أحد الفنون التي يمارسها أهل الخليج، كيف تمارس؟ وفي أي المناسبات؟ وهل لها قواعد وأصول؟»

التسمية من العرض، وهو الجيش الضخم، وشبه بالعرض من السحاب، وهو ما سد الأفق من السحب الكبيرة.

وهناك رأي يقول أن العرضة مشتقة من الحداء، لذا فهي تسمى في بعض البلدان خاصة الخليجية (بالحدوة) من الحداء، وقد بحث القوم عن غناء حماسي فكانت العرضة.

ويقال أن العرضة إمتداد لاستقبال الأنصار في المدينة المنورة لسيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، حيث استقبل بقرع الطبول والغناء، وكذلك يقال أن العرضة تنسب إلى أهل العارض، وهو أقليم وسط نجد، وأهم مدنه الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية.

وهذه كلها آراء واجتهادات وجب ذكرها ولكن الأرجح والأصوب أنها إمتداد لاستقبال الأنصار للنبي محمد صلى الله عليه وسلم بعد قدومه للمدينة المنورة من مكة المكرمة بعد الهجرة.

أما اسم العرضة، فهو مشتق من معناها اللغوي، وهو عرض الجند واستعراضاتهم، خصوصا أن قصائد العرضة حربية حماسية يفاخر بها، وتؤدي عادة قبل الحروب أمام الجموع لتلهب مشاعرهم، وكذلك تودى بعد الانتصار للمفاخرة بالفرسان والأبطال، وكذلك تؤدى بالأفراح والمناسبات العامة.

وما عرف عن المجتمع البدوي من خشونة، فإن الفرد يكون جنديا بالفطرة، ويشكل سماعه لطبل العرضة إستدعاء له بالالتحاق بجيش القبيلة.

وكانت العرضات تقام عند الخصمين قبيل المعركة لما لها من أهمية في رفع معنويات الجيوش.

الفرقة تتكون من عشرة أعضاء يصاحبهم حملة الطبول وتقام في ساحة كبيرة

ولقد اعتمدت الكويت في حروبها قديما وغزواتها على العرضة البرية في صد هجمات الأعداء، وخاصة أن السور الثالث للكويت بُني بسرعة كبيرة جدا وأقصر مدة زمنية بسبب حماس أهل الكويت، وخاصة أنهم كانوا يبنون البناء على سماع طبول العرضة التي ألهبت مشاعرهم.

والعرضة في الكويت نوعان برية وبحرية لا تختلفان في مكوناتهما الأساسية من حيث الطيران والطبول، ونوعية الأداء، والشعر، والرقص بالبنادق والسيوف، إلا أن العدد كبير في العرضة البرية، أما البحرية فتؤدي بعدد محدود على ظهر السفينة. أما إذا أُديت على الأرض فتؤدي بنفس عدد العرضة البرية، وكذلك العرضة البرية أداؤها أسرع من العرضة البحرية، وهي ضروب من الغناء العربي الأصيل، توارثتها البادية، ولا تزال باقية حتى الآن، حسب ما تتطلبه كل بيئة بأنماط الشعر النبطي المعبر عن حالات الحرب والسلم على حد سواء.

وللبدو في الحروب إشارات خاصة بهم، فإذا أرادوا حربا أو توقعوا جيشا، أوقدوا نارا على جبلهم ليبلغ الخبر أصحابهم، وقد يستعمل البدو الضرب على (الدَمّام) وهو طبل كبير يعلق بواسطة حبل على الكتف ويضرب عليه لتجمع الجيوش في منطقة واحدة قبل أو بعد المعركة، والجيوش البدوية الكبيرة العدد قد تستعمل طبل (الدَمّام) كدليل لهم للمسيرة والتحرك يمينا ويسارا أثناء الليل، وكذلك يستعمل طبل (الدَمّام) لسرعة الجيش والإبطاء، والإثيان والتقدم، حيث يعتبر استعمال طبل (الدَمّام) بمثابة واعز لإرهاب العدو من حيث العدد والعدة، وفي الوقت ذاته يكون رمزا للحماسة ورفع المعنويات للصفوف المتحاربة، وعادة ما يقسم البدو جيوشهم إلى ثلاثة فرق (الخيل، الجيش، وفرقة المشاة) فيقوم ضاربي طبول (الدَمّام) بالسير في الوسط مستعملين الضرب عليها ويتقدمهم حملة الأعلام، ومن خلفهم (السبحات) وهي الخيول السريعة، والخيول المحملة بالعتاد والعدَة.

والدَمّام عبارة عن برميل كبير مصنوع من الصاج وأحيانا من الخشب يشد على فتحتيه رقمه من الجلد الماعز أو البقر، والبدو لا يبتغون من تلك الضربات نغمة أو إيقاعاً معينا، بل يشدهم الضرب على الدَمّام كنوع من التعبير عن الحماسة والعدد، وقد تتفاوت أصوات المرددين وخطوات الرازفين أي الراقصين دون تنسيق، فالضربات الإيقاعيه مهمتها شد الانتباه، والإيعاز بالتحرك، وفي ذلك يتناول الحادون ألوانا من ضروب الحداء، فيتبارون فيه بوصف الخيل والجمال، وآخرون بوصف العدة والعدد ومنهم من يشير إلى معارك سابقة تم لهم الانتصار فيها، كل ذلك والمرددون وضاربوا الدَمّام، والرازفون يتابعون الحادي ويأخذون عنه شطرات الغناء، فعندما يغني الشطره الأولى يردد الباقون خلفه أداء اللحن وهكذا يظل المؤدي يؤدي هذه الشطره عدة مرات إلى أن ينتقل إلى شطرة أخرى فيأخذها المرددون وهكذا يتناوبون الغناء على ضرب طبل الدَمّام وأصوات المرددين ورقص الرازفين إلى الحرب أما بالانتصار أو الهزيمة.

تتكون (العدة) أي الفرقة من عدد من ضاربي الطيران يكون عددهم عادة أكثر من عشرة أو أقل يصاحبهم حملة الطبول وتؤدي عادة العرضة في ساحة كبيرة وذلك لتتسع للأعداد الكبيرة من المؤدين من ضاربي الطبول والطيران والمنشدين وحملة البنادق والسيوف والجمهور الذي يشارك عادة سواء في الغناء أو الرقص.

وفي وسط دائرة المؤدين ينصب (البيرق) أي العلم ليقف حوله المؤدين، في حين تأخذ الصفوف الأماكن المناسبة بصفين متقابلين للإنشاد والردود في حالة الغناء، وفي الوقت نفسه يقف صفان متقابلان من حملة السيوف والبنادق، وكأنهم بذلك يكونون مربعا تتقابل فيه الصفوف الأربعة في حين يكون حاملوا الطبول حول نقطة الارتكاز والالتفاف حول العلم.

يبدأ المنشد لهذه العرضة بالغناء بالقرب من أحد الصفوف المرددة (الكورس) ليأخذوا عنه نوعية الشعر، والطرق أي اللحن، فيردد الطرف الآخر بنوع من الترنم النغمي في أداء اللحن دون

اعتمدت الكويت في حروبها القديمة على العرضة البرية لصد هجمات الأعداء

نور الشريف يرقص العرضة مع حسين عبدالرضا وصالح الحريبي

جماعية

...روب والأعراس

ان يتقيد بالنص لكونه بعيدا عن المنشد إلا أن نوعية اللحن مهم جدا بالنسبة لهم للرد على الطرف الأول، وهكذا يقوم المنشد للمره الثانيه بتلقي الطرف الأول نوع الأداء ومخارج الألفاظ ليتمكن هؤلاء من حفظ اللحن وارتباطه بشكل يؤدي إلى النتيجة المطلوبة لينتقل الملقن إلى الطرف الآخر لتلقينهم الشطرة نفسها التي بدأ بها من القصيدة، ليستمر اللحن والانشاد ونحو ست مرات تقريبا من الترديد لكل من الطرفين.

فيبدأ بعد ذلك (التخمير)، والمخمرون هم أصحاب الطبول الصغيرة بجانب الإيقاع المماثل بالعزف لها على الطيران وهذه تستعمل عادة في المناسبات والأعياد فقط، أما في حالات الحروب فتختفي الطيران ويبطل استعمالها، وتأخذ الطبول طريقها في الضروبات الحربية على الطبول الكبيرة والصغيرة لتسير الجموع حيث ينضم إليها كل من يسمع الطبل ويرى العلم.

فالتخمير بجانب اللحن مهم جدا لضبط عملية الأداء في البداية وعند إستمرار أطراف المرددين بترديد الغناء يأخذ التغريد أي اللعب بالضرب على الطبل الكبير بضربات مغايرة (أي سنكوب)، والسنكوب في العرف الموسيقي هو مصطلح موسيقي عالمي متعارف عليه عند الموسيقيين وعازفي الإيقاعات عامة، وهو تنويعات من الإيقاع غير المستمر تجتمع وتتفرق وتتداخل فيه الإيقاعات مع بعضها ليعطي شكلا إيقاعيا فنيا لإظهار مهارة العزف الإيقاعي ويسمع بشكل فني متناسق وجميل، وعند إستمرار التغريد تأخذ (السبحة) وهي مجموعة الخيول والركاب، و(الركاب هي الجمال المحملة بالعتاد والذخيرة)، أثناء تقدمها لساحة الحروب، ولقد أشار الأولون بوصفهم لنوعية هذه السجه كقولهم:

وسبوح قوداء تحتلب الجرية

في حافر كمثل العقب

وهذه السبحة في حركتها الإيقاعية تعبر عن الجري السريع للخيل ويعبر عنها الضرب بالإيقاع بالشكل (   ) فعندما يتحرك العلم من مكانه تأخذ الجموع بالتتالي يتقدمهم العلم فتأتي بعده الطبول والمنشدون ومن ورائهم السبحة حتى ساحة النزال. أما في المناسبات القومية والأعياد، فالسبحة تأخذ شكلا آخر من الأفراد بحيث تتماثل في المسيرة، إلا أن العلم يظل ثابتا كمركز لضاربي الإيقاعات وذلك لاستقامة الوزن الموسيقي.

وعندما يستمر التغريد يأخذ أصحاب الطبول بالتقدم والدوران حول الساحة، وعندما يصلون إلى الصف الأول من اللاعبين بالسيوف، يأخذ هذا الصف بالتأهب لإقتفاء أثرهم واحدا تلو الآخر حتى يصلو إلى الصف الثاني فيكون مقدمة الصف الآخر بمؤخرة الصف الأول. ومن المعروف أن المجال مفتوح أمام جميع المشاهدين من الجمهور بالاشتراك في الرقص بحيث يحمل سيفا أو بندقية، وربما يصل في الرقص إلى أكثر من مائة وخمسين شخصا تتكون منهم حلقة بخطوات إيقاعية ثابته يقودهم في ذلك الأول من متقدمي السبحة، فعندما يرفع سيفه إلى أعلى نجدهم يرفعون سيوفهم مثله، وعندما يصوب بندقية إلى هدف معين يأخذون مثل ما هو عليه في طريقة اللعب، وهكذا بحركات الالتفاف والدوران بحركة قياديه وكأنهم يتمثلون في ذلك ساحة الحرب والنزال بطريقة اللعب بالسيوف والبنادق في تشكيلات متنوعة يشترك فيها عشرات الراقصين.

أما النهاية فعادة ما يتجهون نحو سارية العلم ليحملها أحدهم وعندئذ تنقسم السبحة إلى فريقين متضادين بصفوف متراصة تأخذ شكل الدفاع تارة، وشكل الهجوم تارة أخرى وإطلاق الرصاص في الهواء، وبريق السيوف وكأنهم في حرب حقيقية في عملية الدفاع والهجوم متساندين بخطوات ثابتة على وقع الطبول والغناء الحماسي.

والكويتيون أحيانا يطلقون على نوع هذا الغناء العرضة أو الحدوة، ولفظ الحدوة كلمة مشتقة من (حداء وعرض) كقول أصحاب اللغة (العرض الجيش الضخم شبه بالعرض من السحاب وهوما سد الأفق)، وقولهم (الحدو سَوْق الإبل والغناء، وحدا الشيء يحدوه حدوا واحتداء تبعه) فمن هذه المشاكلة خرجت الحدوة والغناء بها على شكل نوعين من الحدوة في الحرب ونوع آخر من العرض السلم، وليس صحيحا ما أطلق على العرضة في الوقت الحاضر (رقصة السيف) وليس هناك تسمية بهذا الأسم إلا أن من أطلق هذه التسمية أخذها من الشكل فقط دون معرفة ما تحتويه من الجوهر والمضمون، أيضا دون التقصي التاريخي لهذا النوع من الغناء والإيقاع والشعر.

أما النص الأدبي للعرضة فغالبا ما تدور الكلمة فيه حول النخوة والاستبسال في الدفاع عن حياض الوطن واستنفار القبائل المناصرة لاحراز النصر بطرائق متعددة من أساليب الشعر النبطي المتعارف عليه بين شعراء القبائل بابتدائهم القصيدة الطلب من الله النصر المؤزر في مثل تلك الحالات كقولهم:

يالله إنا بحكمك صبرنا

يوم جتنا علوم الحرايب

ولقد كان للفرق الشعبية الدور المهم والكبير في المحافظة على تراث أغاني العرضات الكويتية باشعارها وألحانها وإيقاعاتها وأدائها بالشكل المطلوب، إلى أن وصل هذا التراث بايدي الفنانين الكويتين المعاصرين والمخضرمين واللذين أهتموا به جلّ الاهتمام ليظهروه بالشكل الصحيح والذي يجمع بين الأصالة والتطور إلى الأجيال القادمة.

النص الأدبي للعرضة يدور حول النخوة والاستبسال في الدفاع عن الوطن

المراجع

١- المنجد في اللغه والاعلام، ١٩٩٠

٢- الأغاني الكويتية، د. يوسف دوخي، ١٩٨٤

٣- الموسوعة النبطية - الجزء الثاني - طلال عثمان السعيد، ١٩٨٧

٤- أغاني البادية في الكويت، بندر عبيد، رسالة ماجستير غير منشوره. القاهرة - ١٩٩٢

المستشرق «بابا دوبلو»

■ هل تنتظم حياته اللؤلؤية في مسبحة المنمنمات الإسلامية؟

د. محمد المهدي
مستشار دار الآثار في الكويت

كان السلطان محمد الفاتح يخفي في سرداب خاص مجموعة لوحات رسمها له الفنان (جنتيلي بلليني) العام ١٤٧٩ بعد أن استدعاه لاستنبول. وكان الوزير العثماني غازي حسن باشا يخفي في منزله الريفي لوحة (هجوم الاسبان على الجزائر) وكان للسلطان مصطفى الثالث رسام خاص، رسم له لوحات شخصية عدة، ولكنه كان يخفي ذلك ويقدم الرسام في المجتمعات باعتباره طبيبه الخاص. وفي القرن التاسع عشر قرر السلطان محمود الثاني وضع صورته في ثكنات استنبول فأثار سخط الفقهاء، وقام تمرد قمعه بالقوة. وكثير من الصور التي رسمها فنانون غربيون للسلاطين العثمانيين كانت تحفظ سرا خوفا من اتهامهم من قبل رجال الدين بالخروج على قواعد الإسلام، أو إثارة سخط الناس.

ما أعجب حكام الأتراك في فنون الغرب آنذاك قدرتها على التجسيم أو التشخيص. اعتبروا ذلك قمة الإبداع الفني، بينما كان الفنان الغربي نفسه خصوصا بعد منتصف القرن التاسع عشر، قد بدأ في تعديل وجهة نظره، بدأ يردد... الفن يقدر له البقاء زمانا ومكانا بقدر قوة تجريده. بدأت بوادر إدراك أن اختلاف فنون الشرق عن فنون الغرب في التوعية، وليس في الدرجة. التقطت عين الفنان الغربي من جيل الرواد بنيه الرسالة عمليا فيما انتج، وجاهد في شرح أعماله لمتلقين كبلتهم النظرة التقليدية. بقيت الدراسات الاستشراقية ترى في الفن الإسلامي ضعفا وقصورا... وإلا فما معنى هذا التسطيح في تصوير المنمنمات؟

وجاء المستشرق الفرنسي الكسندر بابا دوبلو **Alexandre Baba Dobolo** ليطرح منذ سنوات عدة في كتابه (جمالية الرسم الإسلامي) وجهة نظر جديدة منصفة في جانب، ولكن ماتزال غافلة أو مبتورة في جانب آخر. يبدأ (بابا دوبلو) بتساؤل بسيط... هل يوجد رسم إسلامي؟ ويتبعه بتساؤل آخر من هو الفنان المسلم؟

ولكي يجيب إجابة منصفة، وأيضا موضوعية وبالتالي فيها جدة وطرافة، استبعد من ذهنه ومن ثقافته المقاييس الغربية الفنية في التشكيل، أو التلوين أو التذوق انطلق يبحث تحت شعار إن الظواهر الثقافية والحضارية لا يجب إرجاعها في كل زمان ومكان إلى النموذج الغربي.

ويقول... لقد حدث تضارب وخلط في غالبية المؤلفات الغربية التي ناقشت أبعاد الفن الإسلامي. تضارب وخلط لأنواع الفن الإسلامي ومنطلقاته، ومناطقه وأساليبه. خلط أيضا في فهم من هو الفنان المسلم. هل هو من اعتنق الإسلام واحتفظ بفنونه القديمة قبل الإسلام؟ أو هو المسيحي أو من احتفظ بعقيدته بعد الفتح العربي ورسم في ظل الدولة الجديدة؟ أو هو المسلم الذي تأثر في فنه وإنتاجه بفلسفة الإسلام كعقيدة؟

لقد لاحظ المؤلف أن العصر الأموي يزدهر فيه التصوير في قصور الأمراء على رغم دعوة التحريم للتصوير، ولكن هذا التناقض قد زال بعد أن تكون للفن الإسلامي منظور خاص، أو جمالية ذات صبغة مشتركة واضحة بين امصار العالم الإسلامي فيما بين القرنين الثالث عشر، والسابع عشر. أو ما يمكن أن نسميه بالوحدة مع التنوع.

ويقول بابا دوبلو... إن هذه الجمالية للفن الإسلامي كانت هي المخرج الذي لجأ إليه الفنان المسلم حتى لا يخالف مبدأ التحريم لتصوير الأشخاص.

وهذا يعني أن منبع هذا الفن كان تبريريا، والحلول التبريرية لا تنتج فنا أصيلا.

الحقيقة التي ضاعت من (بابا دوبلو) أن لجوء الفن الإسلامي إلى التجريد سواء في لوحات المنمنمات، أو بعد ذلك في التجريدات الهندسية الخالصة. لجوؤه إلى تصوير الوجوه المتشابهة، أو إغفاله المنظور، جاء نتيجة تأثره بتراثه التصويري قبل الإسلام في مختلف البلدان ذات الحضارات التصويرية. هذه البلدان كان التصوير فيها تجريديا، وجاءت مدرسة الفن الإسلامي بأسلوب جديد، ولكنها لم تخرج عن روح التجريد السابقة.

ويورد (بابا دوبلو) تفسير المستشرق (ماسينيون) الذي يقول إن حديث ابن عباس عن تحريم تصوير الكائنات الحية أو إباحة تصوير الحيوانات مقطوعة الرأس لكي تبدو كالزهور، هذا الحديث استجاب له الفنان المسلم بطريقة لا تحرمه من التصوير، فقد لجأ إلى تصوير ماهية أو جوهر الإنسان والكائنات الحية.

ويرد على ذلك بأن التجريد في تصوير الأشخاص أو الكائنات كان موجودا في تراث الحضارات العربية القديمة ولم يكن هناك في هذا الزمان تحريم للتشخيص أو التصوير. وهذا يعني أن الفنان المسلم لم ينشغل بقضية التحريم أو التحليل كما نتصور، فقد وجد في تراثه الحضاري القديم ما لا يتعارض مع عقيدته الجديدة. فتراث الحضارات القديمة. نشأ على أرض أخرجت الأنبياء السابقين الذين اعترف بهم القرآن الكريم، واعترف بالتالي بنتاج حضاراتهم ما خلا جانب الشرك في هذه الحضارات.

عناصر جمالية الرسم الإسلامي

يعرض المستشرق بابا دوبلو في كتابه نظريته الجديدة في تحليل وتشريح اللوحة التشكيلية الإسلامية. وهنا يقع من جديد في دائرة العزلة أو البتر بين الحضارة الإسلامية والحضارات السابقة عليها إلا في سطور قليلة لا تمثل دورا في جوهر نظريته.

عناصر جمالية الرسم الإسلامي يعرضها في ١٢ نقطة كما أحصيتها.

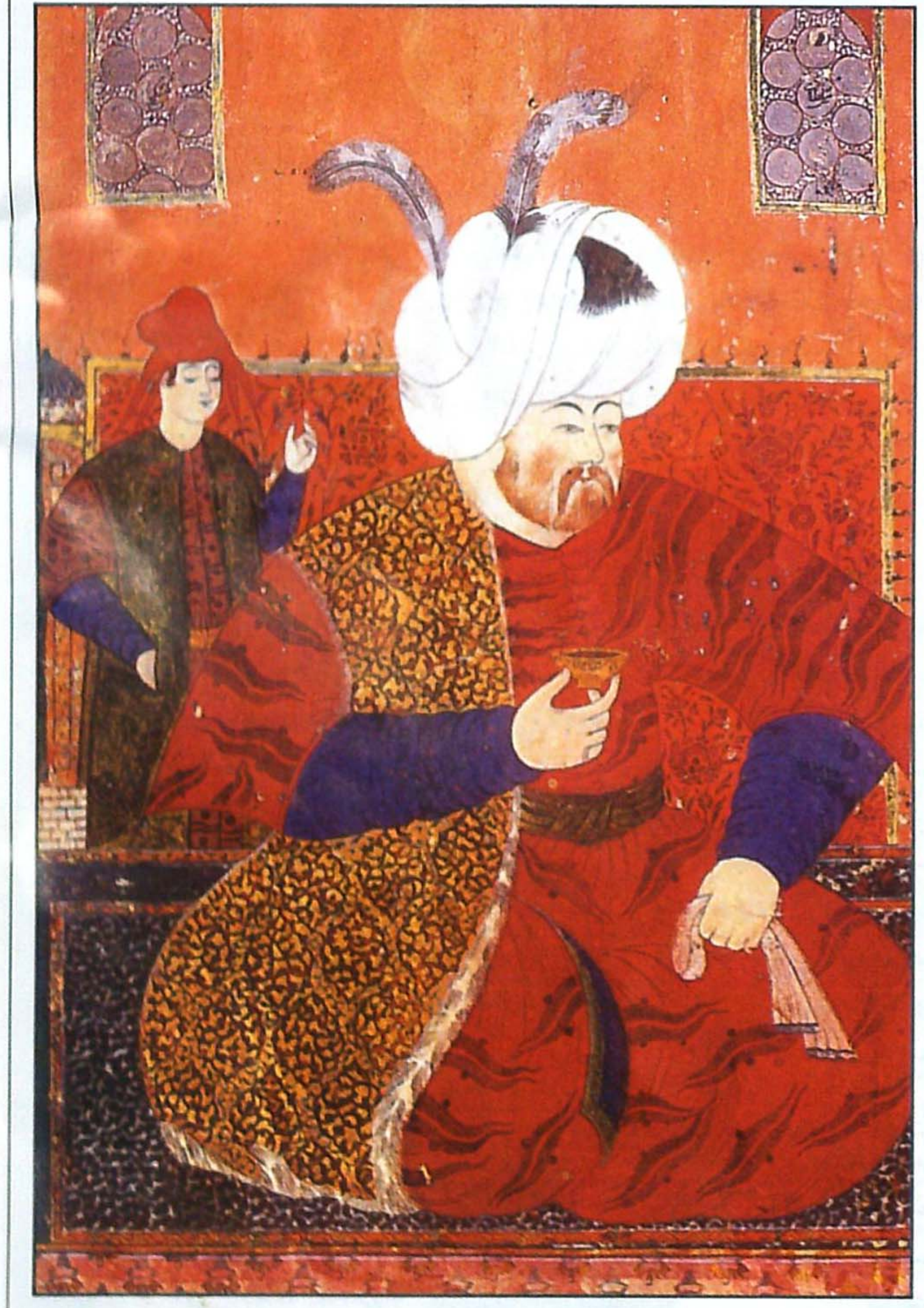
أولا: التفرقة بين التشخيص والفن، أي أن التشكيل له عالم مستقل بأشكاله عن تركيب الواقع.

ثانيا: إن مدارس الفن الحديث اكتشفت أخيرا هذه الثورة الفنية. فالمهم في العمل الفني ليس العالم (الممثل)، بل العالم المستقل للأشكال والألوان.

ثالثا: يذكر بابا دبلو الحضارات القديمة فيقول «فلئن تولد عن تجريم صور الأحياء فن كبير، فذلك لأن التحريم سمح بتبلور

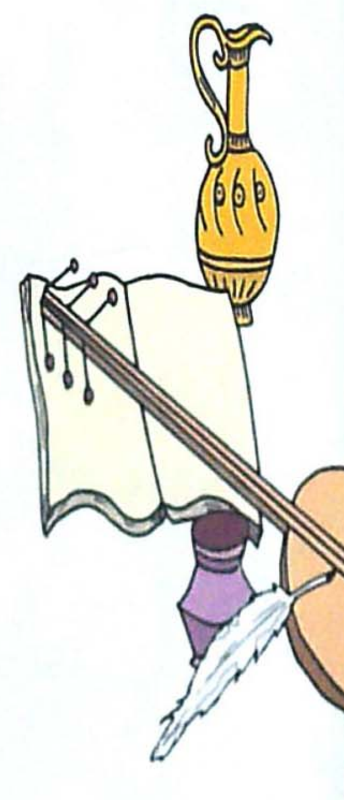
الاحتفال بعيد الفطر رسم سام ميرزا . ايران

«موت الفحال» من شهنامة الشاه طهماسب . إيران



السلطان سليم الثاني – رسم رئيس حيدر . تركيا

حدث تضارب وخلط في غالبية المؤلفات الغربية التي ناقشت أبعاد الفن الإسلامي



الخبراء يخطئون

كشفت دراسة مثيرة أن خبراء أوروبيين أخطأوا في كشف كثير من اللوحات الأثرية، الأمر الذي قلل من قيمتها. ففي العام ١٩٢٢، اشترت «قاعة عرض فيكتويا العامة» لوحة صغيرة بعنوان Madonna and Child لـ «يان فان أيك» (فنان فلمنكي عاش في القرن الخامس عشر) وقد كانت تلك اللوحة هي الأغلى في تاريخ استراليا. قبل ٥٠ عاما، أعلن كل من «بول كوريمانس» وألبيرت فيليبو» و«ريني سنيير» وهم خبراء من المعهد الملكي للميراث الفني في بروسل (أن هذه اللوحة ليست لفان أيك وقد لا تكون حتى من فنان فلمنكي، فأزيحت اللوحة من المتحف. غير أن هيو هودسن وهو طالب يدرس الماجستير، قام بدراسة استغرقت ٣ سنوات أثبتت أن اللوحة تعود فعلا للفنان فان أيك.

نزعات كانت موجودة في الشرق الأدنى نراها في الفن السومري، والاشوري. في استعمال الزخرف الهندسي التجريدي، وفي تبسيط رسم الحيوانات وتزويقها الهندسي... كما نجد النزعات ذاتها في الفن المصري، والفن القبطي».

ويقصد بذلك أن التحريم أدى إلى خلق فن تجريدي كان موجودا في الشرق سابقا. وكان الأجدر به أن يقول إن الفن الإسلامي تبلور في تطوره نتيجة لمعايشة وتواصل الفن في الحضارات القديمة.

رابعا: إن بنية اللغة العربية في الشعر والأدب تلح على المظاهر الشكلية الخاصة والموسيقية البحتة. وهذه النقطة التي يطرحها المؤلف تؤكد المعنى السابق الذي طرحناه من التواصل. فاللغة العربية التي نمت بخصب تجريد في الشكل كحرف أومضمون من شعر وأدب اتفقت مع مفهوم الرسم غير التشخيصي أي التجريدي. اللغة العربية تجريدية كالرسم. والفنان صاحب الثقافة العربية التجريدية في لغته توائم مع ذاته وحضاراته السابقة حينما مارس الرسم وتذوقه على طريقة الحضارات القديمة، لأنها أصلا غير مفصولة عنه كما ورد في روايته التاريخية أو الدينية.

خامسا: يشرح بابا دوبلو منطق (الأشكال) أي علاقة التكوين الهندسي بطريقة محكمة عقلانية دقيقة.

سادسا: يناقش فلسفة الألوان وتوزيعها على شكل مساحات متجانسة ذات حدود واضحة.

سابعا: يشرح فكرة نفور الفنان من الفراغ، ويرد على ذلك بأنه لم يكن نفورا، ولكنه طبيعة الفن الهندسي وضرورة شغل المساحة لاحكام ترابط اللوحة.

ثامنا: يقدم الكتاب الهياكل الرياضية من منحنيات ودوائر، ولوالب، ورقش (ارابيسك). ويرى أن اللوالب والرقش كانا لهما الغلبة في التكوينات الإسلامية، فمن بين ٢٥٠ نموذجا يقدمه يتبين ١٥١ نموذجا تنظمها لوالب و٧٢ نموذجا ينظمها رقش. أي الغلبة بينهما كانت للوالب.

تاسعا: يشرح كشفه الخاص في تشريح فلسفة تشكيل اللوحة الإسلامية أو المنمنمات. فهذه اللوالب لا تظهر للعين على اللوحة كأي خطوط هندسية واضحة، ولكن على الدارس أو المتذوق أن يمرن عينيه وحسه وتذوقه على اكتشاف مسار اللوحة، يساعده في ذلك طبقا لكشف (بابا دوبلو) تتبع توزيع عيون أشخاص اللوحة ثم أيديهم. ويقول في ذلك «إن اختيار الأيدي كأساس لتنظيم الفضاء المستقل للرسم يسمح إلى جانب مطابقته الرائعة للتصوير الإسلامي للعالم، بتسهيل تجسيد الهياكل الكبرى المنظمة للفضاء المستقل من الناحية الجمالية البحتة. وذلك بفضل استقرارها كأشكال متميزة عن الأرضية، فالوجوه تتوالى كأنها حبات في مسبحه لؤلؤية عبر الرسم الإسلامي.

عاشرا: يوضح الكاتب انتظام هذه اللوالب وكيف جاءت بطريقة مدروسة بحيث تكون الهيكل الداخلي الخفي للصورة أو اللوحة، وأنه تبين هذا الأسلوب في الأعمال العظيمة، والأعمال الرديئة، بما يؤكد أنه أسلوب يتم تعلمه، وليس مجرد صدفة.

حادي عشر: يشرح أسباب رسم الفنان لرؤوس أشخاصه منحنية، والسبب هو التزام الفنان بمسار خط اللولب وضرورة انتظام مروره دون انكساره، فالرأس المنحنية وهي أساس أو نقطة ارتكاز كما شرح في النقطة السابقة - تنظم الدورة اللولبية الهندسية الخفية.

ثاني عشر: يوضح صعوبة العثور على المنحنى أو اللولب أو الهيكل الذي بنى عليه الفنان تفاصيل لوحته، فالأمر احتاج منه إلى قراءة وتشريح العديد من اللوحات، والبحث عن منحنى بعضها مئات المرات، ولم يعثر (بابا دوبلو) سوى على نص واحد يشير إلى (تقنية) الفنان آنذاك كتبه أمير تيموري اسمه (حيدر دوغلاط)، ويسمى المنحنى اللولبي الذي يشكل نسيج اللوحة الداخلي بالطرح، أو التخطيطات الأصلية، ولكنه لا يشرحها تفصيلا أو كيف كانت تتم.

نستطيع أن نلخص نظرية المستشرق الفرنسي (بابا دوبلو) بالكلمة التي انهى بهاكتابه «إننا نستطيع التأكيد في آن أن الفنان المسلم قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة، أو سبعة قرون، وأنه بفضل تحريم تمثيل الاحياء، وبفضل فقهاء الحديث الذين لم يكونوا يفهمون شيئا عن الرسم، قد عرف أن جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالما مستقلا، وألا يخضع إلا لمنطقه الخاص. ذلك ما يعلنه عاليا مجموع الرسم الإسلامي» هذه نظرة انصاف وموضوعية من ناحية تبلور هذا الاتجاه في التصوير الإسلامي، ولكن الأسباب التي يسوقها المستشرق (بابا دوبلو) ينقصها العمق الحضاري.

فالتصوير التجريدي الإسلامي جاء نتيجة امتداد حضاري سابق، وثابت فنيا وتاريخيا ودينيا. من خلال أعمال فنية ما تزال قائمة بيننا، ومن خلال وثائق تاريخية معروفة لدينا. ومن خلال عقائد التوحيد التي ما تزال بمكانتها في وجداننا. وإلا فما معنى وجود التصوير التجريدي فيما خلفه الفنان العربي القديم أو البابلي، أو الآشوري أو الارامي، أو الكنعاني أو الفينيقي... تصوير تجريدي نشأ وسط حضارات عرفت الوثنية وتعدد الالهة في زمان لم يطرح قضية التحريم للتصوير ولم يفكر فيه.

الفن التجريدي سواء الخالص، أو التصويري يمثل المزاج الفني لهذه المنطقة يمثل وجهة نظر خاصة. أو رؤية خاصة نشأت مع نشأة الحضارة على هذه الأرض، وكان تعاقب الأزمنة. واختلاف التواريخ ليس إلا تنويعات على لحن واحد. لذلك جاء الفن الإسلامي التجريدي امتدادا طبيعيا ومنطقيا للسابق. وإن اختلف في طريقه صياغته، فذلك لأنه مدرسة من بين مدارس فنية عدة نشأت على هذه الأرض الشرقية، ولكنها جميعا خرجت من بوتقة واحدة. كاختلاف مدارس الفن الغربي على رغم اتفاقها في طريقه الرؤية وفلسفة الحياة.

ولو أن المستشرق (بابا دوبلو) قد اصل للتجريدات الإسلامية الخالصة لفترة أبعد تاريخيا من القرنين الثالث عشر والسابع عشر، لأدرك أن التصوير، أو التشكيل بشكل عام عند الفنان الإسلامي شيء آخر غير كتل الأصنام، التصوير عنده إبداع كالإبداع بالكلمة لا يعني ولا يحمل معنى التحدي للخالق. أما الأصنام فلا تعدو أن تكون (طوطم) أو رمزا كهنوتيا يخلو من أي قيمة جمالية

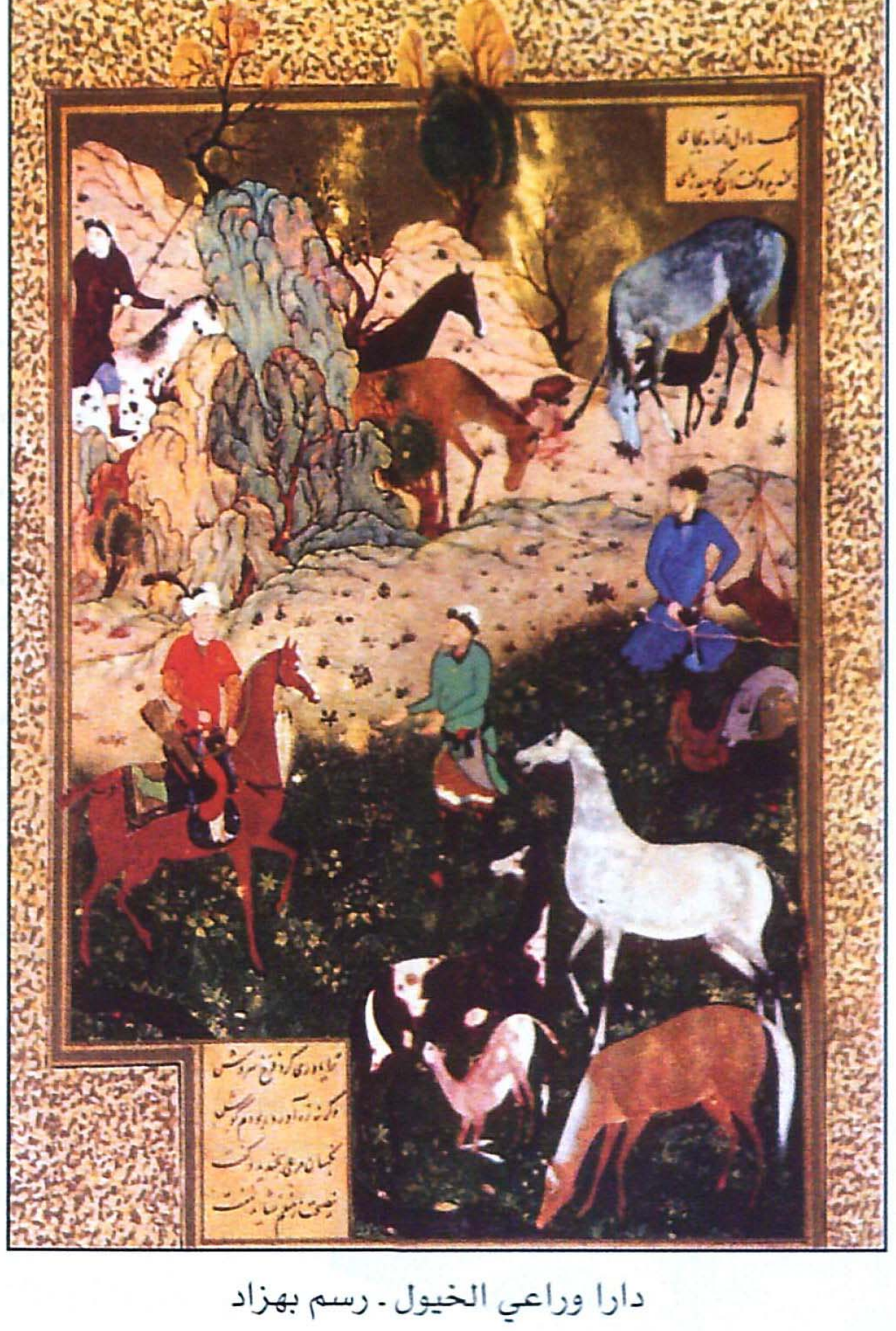
... ومنظور الفن المبتور

■ أزمنة فنون الشرق كانت تنويعات على لحن جمالي واحد

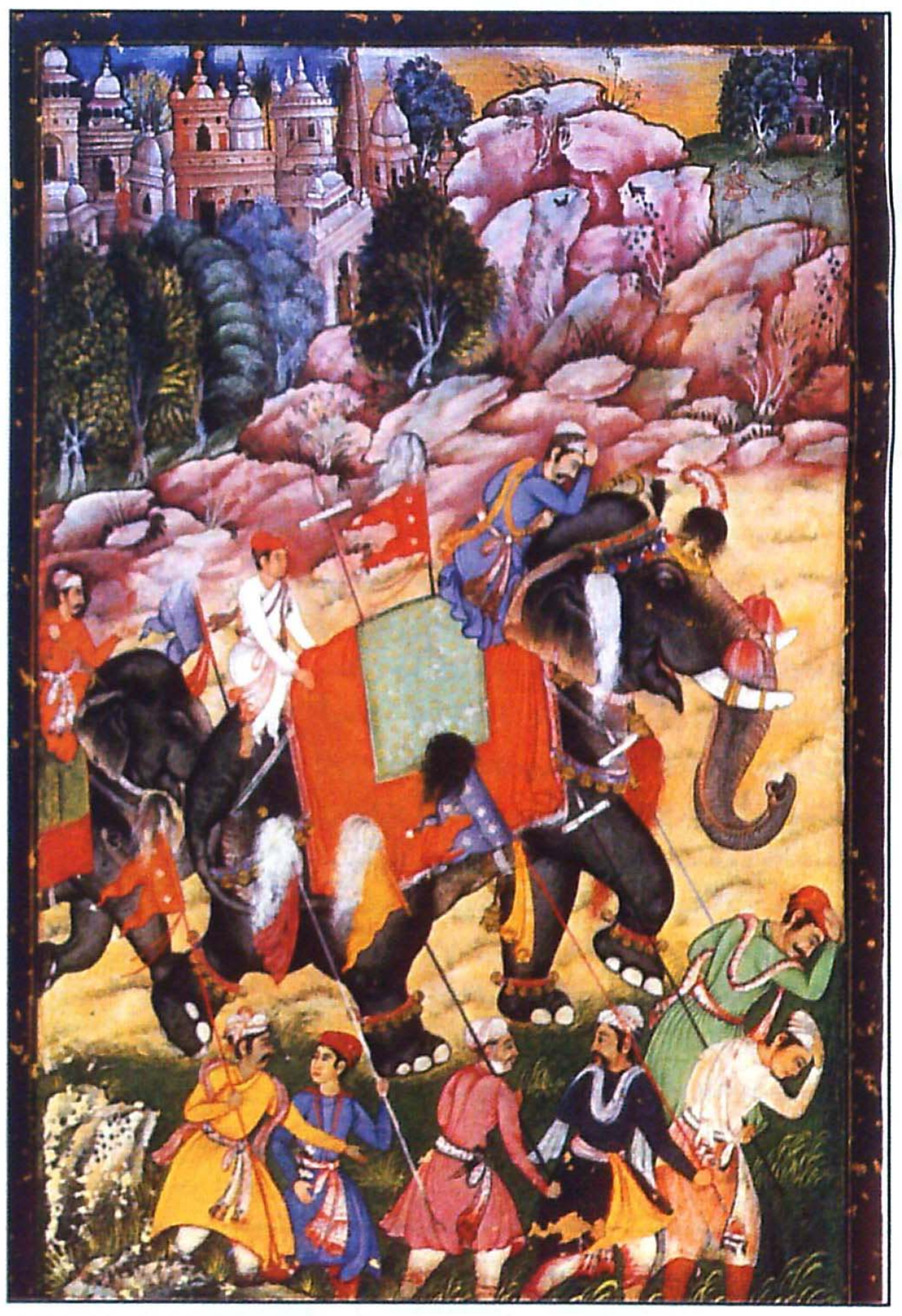
جوهر كل فن وقانونه الأسمى، هو أن يكون عالماً مستقلا وألا يخضع إلا لمنطقه الخاص

التصوير التجريدي الإسلامي امتداد حضاري، ثابت فنيا وتاريخيا ودينيا

رئيس وزراء ايران حاجي ميرزا . رسم ميرزا الحسين



دارا وراعي الخيول . رسم بهزاد



موكب الافيال . الهند المغولية

طريقة جديدة لاكتشاف السرقات الفنية

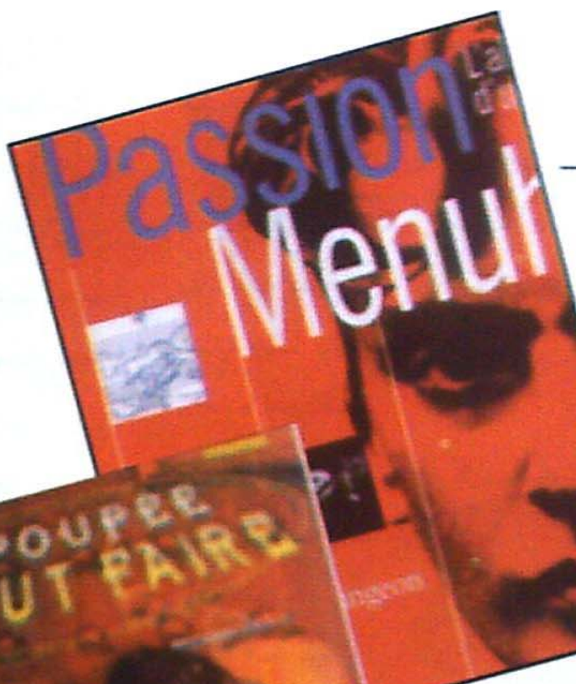
تُتبع الآن في استراليا طريقة جديدة للكشف عن عمليات التزييف التي يقوم بها البعض لتزوير لوحات الفنانين العالميين، وعمل نسخ مقلدة منها، حيث يتم ذلك باستخدام الأشعة تحت الحمراء. كذلك فإن هذه التقنية الجديدة تجعلنا أكثر إدراكا للأساليب والطرق التي استخدمت في رسم هذه اللوحات وتركيبتها من كبار الفنانين منذ زمنٍ طويل. والجدير ذكره أن مجلس البحوث الاسترالي، مولّ بعض البرامج التي سمحت لمؤسسات عدة باستخدام هذه الطريقة المتقدمة.

سطور

ولع مينوهن ألبوم حياة

تأيف : «برونو مونسانجون »
الناشر : راديو فرانس

إذا كنت مولعا بالموسيقى ، فإليك هذا الالبوم (ولع مينوهن) . فهو عبارة عن حوارات عدة بين الموسيقي (يهودي مينوهن) وصديقه عازف الكمان «برونو مونساجون» . يسرد فيه احداثه وأعماله الرائعة في العام ما قبل ١٩٧٧وحتى هذه الأيام . وقد سبق وأن عرضهم في كتابه (الرحلة الناقصة (.Le Voyage inacheve. مانجنيه من هذا الكتاب ليس طريقة العرض ، وإنما نغمة الموضوع . ومن هذا المنطلق فإن الكتاب مشوق : لدينا إحساس عجيب بأن هذا العبقري الموسيقي يؤمن على على أسراره لكل قارئ لهذا الألبوم . يسرد الكاتب قصته بطريقة سهلة للغاية . يتكلم عن عائلته ، عن أساتذته: «لويس برسنجر ، جورج إنسكو و«أدولف بوش Adolf Busch» أو يتكلم عن آلته لكلمان أو ، بكل بساطة ، عن حياته اليومية ، فيأسر «يهودي مينوهن القارئ ويفتنه، فتتملكه الرغبة في قراءة الكتاب ، لمعرفة المزيد عن حياته الخاصة . يصعب علينا انتقاء قطعة من هذا الكتاب ، لعرضها كمثال ، لأنه يتوجب علينا الاختيار من مجموعة كبيرة تشد انتباهنا حتى آخر سطر في الكتاب . بالإضافة الى الصور - حوالي ٢٥٠- الرائعة ، ومعظمها لم يسبق نشرها .



«وراء الشاشة» «التطفل» «لعبة صالحة لكل شيء»

تأليف : ريتشارد ماتسون

أطلق عليه «راي برادبري بأنه واحد من أهم الكتاب للقرن العشرين، وإن عمله ألهم العديد من الكتاب المشهورين. من بينهم «ستيفن كينج حيث يعترف قائلا: «من غير ريتشارد ماتسون، لم أصل إلى ما وصلته» وقال أيضا: «إنه المؤلف الذي تأثرت به كثيرا ككاتب»، ويقول أيضا «دين كونتز »: «نحن جميعا أغنياء بمجرد وجود ريتشارد ماتسون بيننا». حتى وإن لم تسمع عنه، لابد أنك رأيت معظم أعماله.بالإضافة إلى رواياته الغامضة، وذات العمل الخيالي، والروايات المخيفة، فإن ماتسون يتميز أيضا بوفرة كتاباته لنص الأفلام والتلفزيون. وقد كتب نص معظم المسلسلات المشهورة «الغزاة The invaders»، «ستار تريك Star trek».

معظم قصصه ورواياته تحولت الى افلام مثل «آخر رجل على الأرض The last Man On Earth». وقد كتب كذلك النص للفيلم التلفزيوني الأول للمخرج «ستيفن سبيلبيرج «المبارزة Duel» والذي سجل رقما قياسيا لعدد المشاهدين (٧٥ مليون مشاهد). وآخرين غيره.

لقد اشتهر هذا المؤلف منذ الخمسينيات بأفلامه الخيالية.

الجمال والتجميل في مصر القديمة

تأليف: محمد فياض وسمير أديب
الناشر: نهضة مصر

يلقي هذا الكتاب الضوء على جانب مهم من حياة المصرين القدماء، وهو الجانب المتعلق بزينة المرأة والعناية بجمالها

ويؤكد الدكتور محمد فياض أحد مؤلفي الكتاب وأستاذ أمراض النساء والتوليد بجامعة القاهرة أن الكثير من أساليب التجميل الحالية مأخوذة، إما بنصها ،أو بتحوير، من أساليب التجميل عند قدماء المصريين. فالمصريون القدماء هم أول من استخدم الكحل لتجميل العين ورسم إطار حولها لإظهار جمالها واتساعها، وهو ما أخذه الرومان عنهم، كما استخدم المصريون أيضا الينسون لتعطير رائحة الفم، واستخدموا السواك والفرشاة لنظافة الأسنان، كذلك استخدموا ملح الحديد لتلوين الخدين باللون الأحمر، وكل هذا مدون في كتاباتهم سواء تلك التى عثر عليها فى البرديات، أو على جدران المعابد. ويؤكد الدكتور سمير أديب أستاذ الحضارة المصرية القديمة أن المصريين القدماء دونوا وصفات عدة لتحسين نعومة الجلد، كانوا يستخدمون فيها الملح البحري والعسل والنطرون الأحمر. كما تؤكد الرسوم والآثار على أن المرأة المصرية اهتمت بحليها، وما هو موجود فى المتاحف على صدور الملكات والأميرات يؤكد أن المصريين قد وصلوا فى تصميم حليهم إلى درجة عالية من الذوق والرقي خاصة أنهم استعملوا الأحجار الكريمة بأنواعها العدة في تشكيل حليهم الذهبية.

تشريح النماذج الفنية الإسلامية في الهندسة المعمارية

الكتاب: موسوعة عناصر العمارة الإسلامية
تأليف: يحيى وزيري
الناشر مكتبة مدبولي. القاهرة

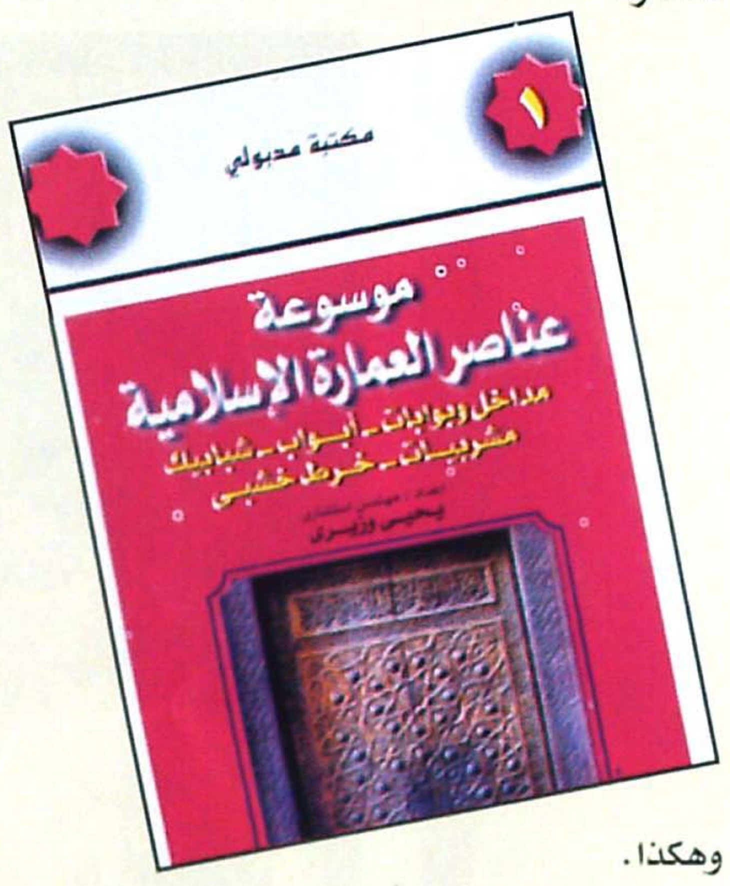
من المرجح أن أول استعمال للمحاريب المجوفة كان على عهد عمر بن عبدالعزيز عند تجديد عمارة المسجد النبوي والتي تمت سنة ٩١ هـ أيام ولايته على المدينة المنورة. وتصنف المحاريب إلى نوعين، مسطحة أو مجوفة، ومن أمثلة المحاريب المسطحة محراب قبة الصخرة المسطح في المغارة تحت الصخرة، أما المحاريب المجوفة فمنها ما هو ذو تجويف نصف دائري ومن أقدم أمثلته في مصر محراب جامع ابن طولون، ومنها ما هو تجويف قائم الزوايا، ومنها محاريب مجوفة كثيرة الأضلاع.

ومع هذا الشرح يعرض المؤلف إلى مختلف أصناف المحاريب بالتخطيط الصوري الهندي، معتمدا على المقاييس الأصلية في النموذج المأخوذ للتوضيح.

وهكذا حين ينتهي من مادة معينة ينتقل إلى مادة أخرى وبالطريقة نفسها التي أشرنا إليها في البداية، إلى أنه يدرس النموذج الفني من جميع جوانبه، فمثلا حين يتناول «المنبر» الذي يعتبر منصة جلوس الخطيب من الجامع، يشير إلى أن كلمة «منبر» اشتقت من كلمة «نبر»، وانتبر الشيء بمعنى ارتفع، وجاء في سنن البيهقي ما رواه بسنده عن عبدالله بن عمر قال: «إن تميما الداري قال لرسول الله عليه الصلاة والسلام لما اسن واثقل: الا تتخذ لك منبرا يحمل أو يجمع عظامك أو «كلمة تشبهها» فوافقه الرسول على ذلك فصنع «تميم» المنبر من خشب من طرفاء الغابة وهو خشب قوي الاحتمال طويل العمر وكان عبارة عن درجتين خشبيتين ودرجة ثالثة للجلوس، وبذلك جاء المنبر النبوي بسيطا في شكله متينا في صناعته منطقيا في وظيفته. ثم يعرض من خلال التخطيط لاصناف المنابر ومقاييسها.

وفي سياق البحث عن الأصول الأولى للنماذج الفنية في العمارة الإسلامية يحاول المؤلف العودة إلى الوسائل الفنية التي استخدمها المسلمون في شبه الجزيرة العربية أولا ومن ثم تطورت بمرور الزمن والعصور حتى أصبحت أحد أهم مكونات الحضارة الإنسانية في هذا الميدان الحيوي، حينما انتقلت إلى أوروبا ومن ثم إلى مناطق العالم الأخرى.

ومن بين تلكم النماذج «الأعمدة» التي بدأت من جزوع النخل وارتقت إلى أعمدة ذات تصميمات نابعة من الفن الإسلامي نفسه، حيث تنوعت ما بين الشكل الدائري والمثمن والمستطيل ونصف الدائري أو ثلاثة أرباع الدائرة، وهكذا.



وفي موضوع آخر يتناول القباب وأنواعها وعناصرها البنائية، ويأخذ بعض نماذجه من القباب المنتشرة في أكثر من بلد عربي وإسلامي، مثل قبة جاني بيك الأشرفي وقبة قرقماس وقبة الإمام الشافعي وقبة عبدالله بن الحسين وغيرها. ثم ينتقل إلى أشكال المآذن في العالم الإسلامي، وهي ذاتها «المنارات»، والسبب في تسمية المآذن بالمنارات، هو أن هذه المآذن كانت تضاء بالأنوار عند الغروب في رمضان وتظل مضاءة حتى طلوع الفجر ثم تطفأ إيذانا ببدء يوم جديد من أيام الصيام، أما في بلاد المغرب العربي والأندلسي فيطلق على المآذن لفظ الصوامع ويرجع ذلك إلى أن أغلب مآذن المغرب العربي ذات شكل مربع وهو يشبه أبراج الصوامع، وفي كتب اللغة صحح البناء أي أعلى فيه وجعل له ذروة.

اما في باب المقرصنات والدلايات التي نبغ فيها العرب والمسلمون، فإنه يشير إلى جانب أساسي وتاريخي، وهو أن «المقرصنات» هي أحد المبتكرات المعمارية الإسلامية، وتستخدم هذه المقرصنات في صفوف مدروسة التوزيع والتركيب حتى لتبدو كل مجموعة منها وكأنها بيوت النحل، وقد استعملت المقرصنات كعنصر زخرفي في تجميل وزخرفة الواجهات أسفل الشرفات وفي المآذن وعند التقاء السطوح الحادة الأطراف في الأركان بين الأسقف والجدران. كما استعملت كعنصر إنشائي في تيجان الأعمدة وفي تحويل المسقط المربع إلى دائرة لامكان تغطيتها بالقبة. أما الدلايات فهي امتداد لعقد واجهة المقرنص وبرؤية تشكيلية تعطي الموضوع حيوية فنية متميزة. وقد ظهرت المقرنصات لأول مرة بعضد باب مدفن جنبادي كابوس في جورجان بإيران، وفي مصر ظهرت لأول مرة بكورنيش الجزء السفلي من مئذنة الجيوشي بالعصر الفاطمي.

وهكذا يسترسل مؤلف الموسوعة مستندا كما قلنا إلى حصيلة واسعة من الصور التخطيطية للمعالم الفنية الإسلامية وتصنيفاتها المختلفة. إنه كتاب شامل وجدير بالاهتمام والدراسة، وهو لابد أن يضيف إلى المكتبة العربية مادة أساسية بالنسبة للطلاب وكذلك للمهتمين بالعمارة الإسلامية وفنونها المختلفة.

أرباد شين

لقد أقيم معرض في باريس لإحياء ذكرى الفنان «أرباد شين» في العام ٢٠٠٠. إن هذا الفنان ذا الأصل الهنغاري (١٨٩٧ - ١٩٨٥)، معروف ولكن ليس مشهورا كزوجته «ماري هيلين فييرا دا سيلفا» «Marie- Helene Vieira da Silva». يرينا من خلال رسوماته الطرق الفريدة، باحثا عن النقاوة وعن الشفافية، ينجذب للأشياء الخفية وتبعية العالم المخفي وراء الإطارات والمظاهر... إنه رجل عاشق، قدم إلينا مجموعة رائعة من الرسومات المتعلقة بالحياة الزوجية.

رمبرانت

تأليف: «كريستوفر رايت» «Christopher Wright»

إنه لشرف كبير لمجموعة «فار Phares » الشهيرة. قام المؤلف التاريخي للفن الإنجليزي بمعالجة فنانه الكبير، متفاديا أن يكون «عاطفيا جدا مع أن الموضوع هو في غاية الكمال». إذا نجده قلقا بالمحافظة على «رامبرانت» من الانحراف والرؤيا الخاطئة المنبثقة من العبودية التي نكرسها للفنان، فلم يكف عن ارجاع الرسام الهولندي في إطار عصره (ليد وامستردام في القرن السابع عشر) فيقارنه مع الرسامين المعاصرين. وهذه الطريقة أدت بنا للحصول على جدول دقيق وملائم. ومن الحكمة أيضا اختياره لمعالجة العمل عن طريق الفكرة، وهذا ما يجعلنا نقدر التطورات. فإليك عزيزي هذا الكتاب الممتع للقراءة.

دومينيكو بيكافومي

تأليف: «باسكال دوبوس» «Pascale Dubus»

عاش «بيكافومي» الإيطالي في الفترة ما بين (١٤٨٤ . ١٥٥١). يشكل هذا الفنان مع كل من «لو روسو Le Rosso» و«فيورنتينو Fiorentino» الفلورنسيان، على رأس مجموعة قائمة التصنع الإيطالي. وهو أيضا الأقل شهرة في فرنسا. مع إنه الأكثر اعتدالا. ومع تلك الألوان البراقة، ومع الأشكال المفرطة بالحيوية، يعتبر «بيكافومي» من المعجبين بالتاريخ.

المغرب ذكرى من المستقبل

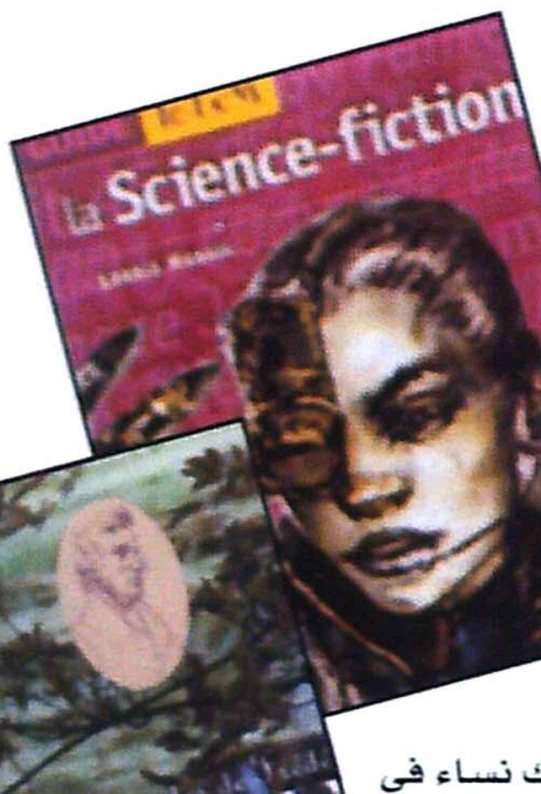
مجموعة لأجمل الصور من المغرب أخذت خلال المهمتين الجغرافيتين في العامين (١٩١٢ و١٩٢٦)، كان ذلك في وقت الحماية الفرنسية، تم التعليق عليها من قبل عالم السياسة الذي يظهر لنا تداخل الثقافة العربية والغربية وهذه المجموعة أيضا خضعت لردود مجموعة من الطلبة من فاس، ومراكش، والرباط. خطوات ممتعة. وقد عرضت تلك المجموعة في متحف ألبرت كان حتى ٢٨ أيار من العام ٢٠٠٠.

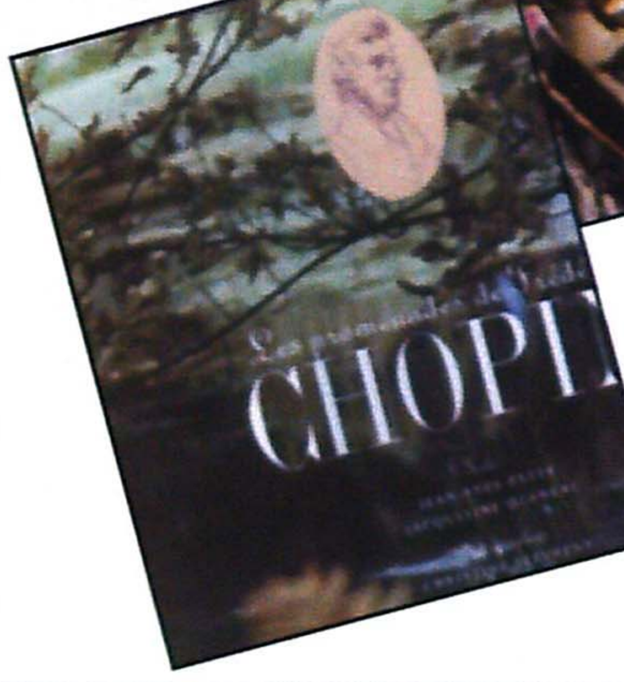
«الخيال العلمي طريقة الاستعمال»

تأليف : «لوريس موراي

هل أنت من النوع الذي لا يعرف شيئا أبدا عن الخيال العلمي ؟ أو أنك تعرفه ولكن لا تميز بينه وبين الأفلام الفوقطبيعية فإليك حلاّل الرموز ، الأكثر جاذبية (مليء بالصور) إنه قاموس (لوريس موراي) ، ناقد متخصص ومؤلف لكتب من النوع نفسه . إن الكتاب مرتب حسب الأحرف الهجائية ، فيشمل جميع الكتاب ، الأفلام ، الصور الكارتونية والمسلسلات التلفزيونية المهمة . في الواقع لقد تنبأ بملف لا غنى عنه : فهناك التعاريف ، وهناك مجموعة الصور الكارتونية في فرنسا ، وهناك نساء في الخيال العلمي ، والإبداعي ... ومجموعة من اهم الأساتذة الكبار «فيليب دك Philip k. Dick» «برادبري Bradbury»، «بريان ألدس Brian Aldiss»

«فونجوت Vonnegut»، «دان سيمون» Dan Simmons «ماتسون Matheson» كل هذا قام بتحليله بدقة فائقة . هناك عيب واحد في هذا الكتاب : الأعمال مذكورة ولكن من غير ذكر الناشرين .





رحلات فريدريك شوبان

تأليف: «جون - إيف بات ، «جاكلين كونو »، «كريستين فلورنت

يعنى هذا الكتاب أساسا بالفنان الموسيقي العظيم «شوبان». قام عالم الموسيقى «جون ايف بات» بالتعاون مع عالمة الاجتماع «جاكلين كونو» بالثناء على الراحل «فريدريك شوبان» بطريقة محسوسة جدا. فلم يكتفيا ، بسرد مسيرته المتعددة فقط بل أرادوا أن يضيفوا للموضوع ما ييسر للقارئ تتبع أعماله بصورة كاملة.

أما بالنسبة للمصورة «كريستين فلورنت»، فقد قامت بالتقاط الصور الجميلة لتضيف نكهة جميلة لروحه، وأن يتسنى للقارئ تثقيف نفسه بطريقة أحسن، يستطيع من خلالها أن يشارك حياة الموسيقي الراحل التي تعلقت أعماله بالمناطق والمناظر الذي زارها أو عاش فيها. تتبعت المصورة ظل شوبان حيث كان، باحثة عن جو أكثر من رسومات، لتسحرنا أكثر من أن تصف لنا. فمن المحتمل أن يكون السر في تلك الأعمال الهائلة القوي منها والضعيف نابع من تلك المناظر. لقد صنع هؤلاء الأشخاص الثلاثة من هذا الكتاب مرجعا للمتعلمين والباحثين من جهة والمتخصصين من جهة أخرى.

غواية الصورة

تأليف: زينات بيطار

الناشر: المركز الثقافي العربي

تؤكد الباحثة اللبنانية زينات بيطار أن كتابها هذا يحتضن نصوصا في النقد الفني، وتاريخ الفنون التشكيلية، بعضها يقدم وجهة نظر في عملية تبدل الصورة الفنية والنظرية، أي النقد الفني والذوق العام (الجمهور أو المتلقي)، على خلفية مشهدية تاريخية وحضارية تنبض بروح العصر وروح الشعب وما طرأ عليها من تبدل في القيم والأساليب والمدارس، والبعض الآخر يستقصي التحولات الطارئة على الصورة الفنية والقيم الجمالية في القرنين التاسع عشر والعشرين، إثر الثورة الفرنسية التي فتحت الباب أمام الحداثة في حركة تنابذ وتجاذب بين الكلاسيكية وقيمها الثابتة والمطلقة، والثورة المضادة التي قادها الرومان في النصف الأول من القرن التاسع عشر، حتى ظهور الانطباعية والتعبيرية والوحشية والتكعيبية وغيرها في نهاية القرن، أي ما شمل التبدلات الثورية في الصورة الفنية والنظرية على مسرح القيم والجمهور والمعارف، بما معناه رصد الصدى الدراماتيكي العنيف للمد الثوري البرجوازي الفرنسي الذي هز فرنسا والدول الأوروبية (خاصة روسيا) والشرق الإسلامي إلى حد كبير (منذ احتلال الجزائر العام ١٨٣٠)، وما تأتى عنه من انبثاق أفكار التحديث واكتشاف الحضارات الشرقية وفنونها وقيمها وتذوقها ثم تبنيها في منظومة التحديث الفني العالمي، ما شكل لاحقا المنطلق لبداية حوار الحضارات

أيقونة فلتس

تأليف: جورج البهجوري

الناشر: شرقيات - القاهرة

سيرة حياة فنان قبل أن يمارس الفن، وبسبب من طبيعة ووسط كاتبها قد تكون هي الأولى من نوعها، نرى خلال صفحاتها عالما لم يقدمه لا كاتب ولا فنان من قبل، هو عالم مجتمع الأقباط المصريين بكل ما فيه من ملامح خاصة، وتميز إن كان بينه وبين حياة الأغلبية المسلمة في مصر من وشائج إلا أنه يظل له ما يميزه، من هنا يمكن القول إن لهذه السيرة طعما خاصا يكشف جانبا مهما من حياة الناس في مصر.

يا فؤادي

تأليف: محمد سويد

الناشر: دار النهار

هذا الكتاب، كما يؤكد مؤلفه «شبه سيرة شخصية وسينمائية» تحكي حكاية حنينه إلى صور وأماكن ووجوه ذهبت، مع الحرب الأهلية اللبنانية التي دمرت، ضمن ما دمرت الكثير من قاعات العرض السينمائية التي يحمل لها كل من عاش في بيروت، أيام ازدهارها، حنينا جارفا.

ومن أجل إنجازه حمل آلة التسجيل ودخل مكاتب أصحاب دور العرض والموزعين وسمع ذكرياتهم عن السينما والصالات التي ورثوها عن آبائهم أو تولوا تأسيسها وأضحت اليوم نسيا منسيا.

هو في الظاهر يحكي عن دور السينما التي اندثرت، لكنه في الحقيقة يحكي بعذوبة يستمدها من روح ملتاعة عن فترة ازدهار كاملة كانت خلالها بيروت مدينة جميلة تضج بالنشاط الفني والثقافي، كانت فيها السينما مزدهرة عبر دور العرض.

لم يكن إنتاج السينما في بيروت كبيرا في يوم ما، لكن دور عرضها كانت نشطة تستقبل الأفلام من عواصم السينما العالمية.

هو كتاب يؤرخ بطريقته الخاصة للحظة حضارية مرت في بيروت أملا في عودتها مرة أخرى.

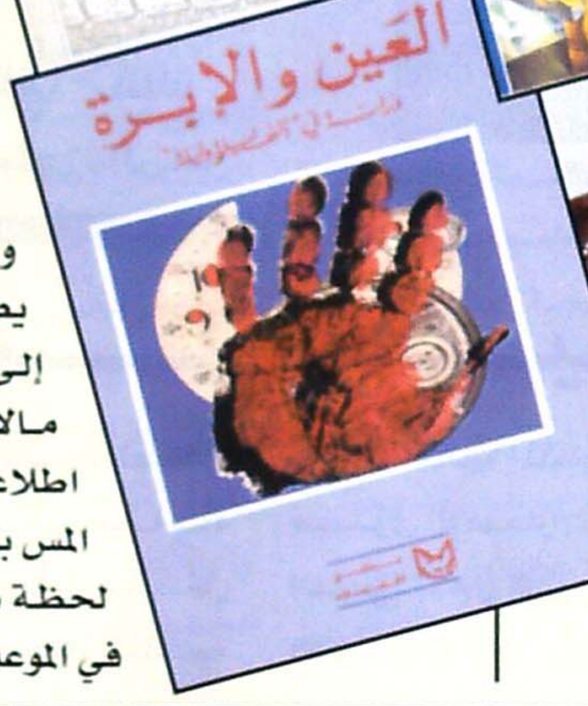
العين والإبرة

تأليف: عبدالفتاح كيليطو

ترجمة: مصطفى النحال

مراجعة: محمد برادة.

إنها دراسة لفنيات ألف ليلة وليلة، هذا النص التراثي الأخاذ، يصفها المؤلف بأنها قراءة تسعى لا إلى تجريده من أسراره (بواسطة مالا أدري من شبكة تأويلية) بل إلى اطلاعه على سره الخاص، وذلك دون المس بكل احتمالات معناه، وفي كل لحظة ستكون العين والإبرة حاضرتين في الموعد.



صناعة الزينة والجمال

تأليف: شربل داغر

الناشر: دار الآثار - الكويت

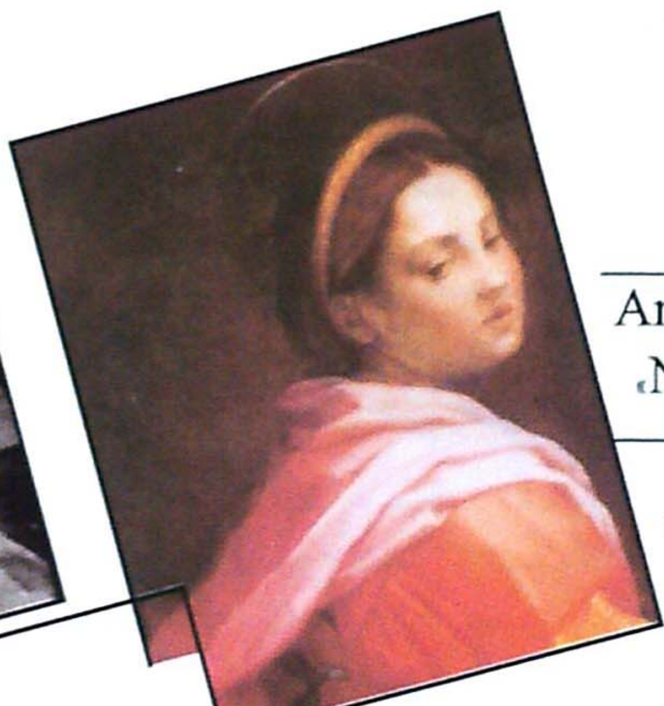
تنطلق دراسات هذا الكتاب من تباين المفارقة التالية: جرى سابقا تكريس «فن» وهو مجموع حضاري له «شخصيته المميزة، أسوة بغيره من مجاميع الحضارات الأساسية في تاريخ البشرية، مثلما تم تأكيد اسم له (الفن الإسلامي) وتعيين لتاريخه وأساليبه الفنية من دون أن تكون لهذا المشهد الناشئ صلات لازمة، على الأقل من ناحيته الدراسية، بالثقافة التي تحدد بها.

هذه المفارقة ذاتها امتدت مفاعيلها إلى بلدان هذه الثقافة المعنية، أي بلادنا، وإلى كتابها بدورهم، أي كتابنا، إذ شرعوا في محض هذا الفن وجودا ما كان له على هذه الصورة في التراث (مثلما جرت التسمية) فيما راحوا يتبينون حقيقة التباين بين متن «الفن الإسلامي» (من مواد وتعديلات) من جهة، والمتن القديم المناسب (أو غير المناسب له تماما) في الكتابات القديمة من جهة أخرى.

يؤكد المؤلف (الأستاذ الجامعي والشاعر والناقد الفني) أن هذه الدراسات تسعى إلى الوقوف على تباين هذه المفارقة المذكورة الحالية، إذ طلبت قراءة الكثير من المواد الكتابية القديمة في متون الكتب التاريخية، أو في كتب الصناعات والحساب والهندسة و«الحسبة» وغيرها، أو في اجتهادات وتفسيرات الفارابي وابن سينا والغزالي والتوحيدي و«إخوان الصفا» وغيرهم، طلبا لفهم ما كانت توليه هذه الكتابات لهذا «الفن» أو لقسم من مواده على الأقل.

أندرياديل سارتو»

تأليف: «انطونيو ناتالي» «Antonio Natali»



تتمثل شخصية الفنان الفلورنسي «اندريا ديل سارتو» بالغموض والخجل وحتى الجبن. ولكن الكاتب «انطونيو ناتالي» يستنكر ذلك. فكيف نقول هذا الكلام وهو الفنان الذي لم يتردد في الذهاب إلى فرنسا عندما استدعاه «فرانسوا الأول»، وقد لعب دور المتفوق بالنسبة للفنانين الفلورنسيين الآخرين، يدافع بذلك عن الطريقة الجديدة وعن ضد إعادة التشكيل مما أثار الكاتب. فـ «انطونيو» يعتبر من المحافظين للمكاتب الفلورنسية، قرر أخيرا أن يزيل جميع الصور السلبية التي لا أساس لها أصلا.

يوميات المحيط الهندي

اسم المصور: «ماكس بام - Max Pam»

نستطيع أن نرى مقتطفات في هذا الفوتوغرافي فمثلا نرى رجلا مسنا برز من لاشيء، يحمل قنينة غاز، وهو في ركام صخري عجيب لجبل يمني، وهناك صورة لنسور تلتهم جثة حيوان في تانزانيا، وهناك وجوه ممدودة تنظر لعدسة الكاميرا في باص مليء بالباكستانيين، وهذه صورة ساحة «بونديشيري»... «ماكس بام» المصور الأسترالي (ولد في العام ١٩٤٩)، يتيح لنا حصاد من الصور لضفاف المحيط الهندي. الكتاب مليء بالصور، نجد الصور بجملة الشاشة (Gros plan) أو منظر التقطه من بعيد... باللغة الإنجليزية.

الرحيل

اسم المصور: «سباستياو سالجادو» «Sebastiao Salgado»

بعد ست سنوات من تجواله في العالم يتتبع فيها آثار المهاجرين، ينقل لنا المصور بنفسه، من بلده الأمر البرازيلي إلى فرنسا، مواقع عسكرية ومواقع مؤثرة. فهناك ٣٦٠ صورة مقسمة إلى أربعة أبواب: هرب المهاجرين من مختلف البلدان، مآسي أفريقية، الرحيل الريفي في أمريكا اللاتينية، ومليون قطب من اسيا. من البوسنة، من الرواندة، من المكسيك أو الهند، لاجئين سياسيين أو مهاجرين، هؤلاء الناس الهاربين يسألوننا عن تطور عالمنا.

دعوة للكتابة

■ هذه المساحة مخصصة لقارئ هذه المطبوعة الجديدة، ندعوه ليعبر خلالها عن رأيه، إن كان له فيما ننشره على صفحاتها، تعقيبا أو تقويما أو نقد، أو فيما يراه ويسمعه ويشاهده من فنون في وسائل النشر أو الإذاعة أو التلفاز.

من جهتنا نعد بأن نكون موضع ثقة القارئ، أمناء على رأيه، نحافظ على عهدنا بأن نتعرف على رأيه كما هو، وكل ما نطلبه ألا تزيد الرسالة عن ٣٠٠ كلمة حتى نستطيع مد المساحة إلى أكبر عدد من القراء.

فضاء ابداعي جديد

واحدة من مشكلات الثقافة العربية، هي عزلة الفنون والآداب بعضها عن بعض. وللأسف فإن الكثرين من الممارسين والممارسات لا يعرفون الكثير عن الانجازات التي يبدعها الآخرين، والعكس صحيح بالقدر نفسه، بل إن ممارسين وممارسات كل فن لا يلمّون الإلمام الواجب بإنجاز المجالين لهم على امتداد الوطن العربي، أو العالم بأجمعه ذلك، فإن صدور مطبوعة تهتم بالفنون، وتعمل على تقوية أواصر العلاقة المتبادلة بين المبدعين وجمهور القراء في كل مجال من مجالات الفنون لهو أمر يستحق التقدير والتحية والدعم. وأملنا كبير في أن تمضي سفينة جريدة «الفنون» لتحقق ما لم يحققه غيرها من قبل. وندعو لها بأن تكون فضاء إبداعيا حرا يجتذب الإبداعات العربية في مجال الفنون ويصلها بالإبداع الإنساني كله.

مبروك صدور جريدة «الفنون» وقلبي معكم!

د. جابر عصفور
أمين عام المجلس الوطني للثقافة والفنون - مصر

خبر سار

إن صدور جريدة أو مجلة جديدة عن المجلس الوطني في الكويت لهو خبر سرني كثيرا كما ينبغي أن يسر جميع المهتمين بتطور وارتقاء الثقافة العربية خصوصا في جانبها الفني.

إنه لمن المعروف أن الكويت كانت ولم تزل تقدم زادا ثقافياً طيباً لعموم القراء العرب، وإن كان لها إسهاماتها الكثيرة في إغناء ساحة الثقافة العربية. خصوصاً وعملها الدؤوب على تشجيع القارئ العربي على اقتناء إصداراتها بسبب من جودتها أولاً وانخفاض سعرها ثانيا. فليس أجمل من أن تكون السلعة الثقافية في متناول القراء!.

لكم كل الأمنية، ولنا انتظار قادمكم!

محمد شكري
روائي - المغرب

أتمنى.. حضور الفن التشكيلي

تلقيت خبر صدور جريدة «الفنون» بمزيد من السعادة والبهجة وأتمنى أن أري في هذا الإصدار الوليد ما يسد فراغا صحفيا حقيقيا، على الرغم من كم الإصدارات الدورية الكبير في الوطن العربي. لكن جريدة متخصصة بالفنون، تصدر من مؤسسة عريقة كالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ويرأس تحريرها مفكر كبير وصحفيا لامعا مثل د. محمد الرميحي. أتوقع منها الكثير. وأتمني أن تكون منبرا ديمقراطيا مفتوحا لجميع الآراء والاتجاهات.

ولي أمنية أخيرة. بحكم تخصصي. وهي أن أرى في هذه الجريدة ما تستبعده الصحف الأخرى المماثلة، وأقصد تغطية صحفية ومساهمات نقدية للفنون التشكيلية، إذ أنني أندهش كثيرا عندما لا أجد هذا الفن الراقي حاضرا في جميع الإصدارات الفنية، ويتعامل معه المسؤولون عن هذه الإصدارات كأنه فنا لا وجود له ولا أعرف سببا مقنعا لهذا. لكنني على ثقة من رؤية د. الرميحي الثاقبة وثقافته الموسوعية التي ستأكد وجود هذا الفن وتطوره. متمنيا في النهاية لهذه الجريدة الازدهار والرقي.

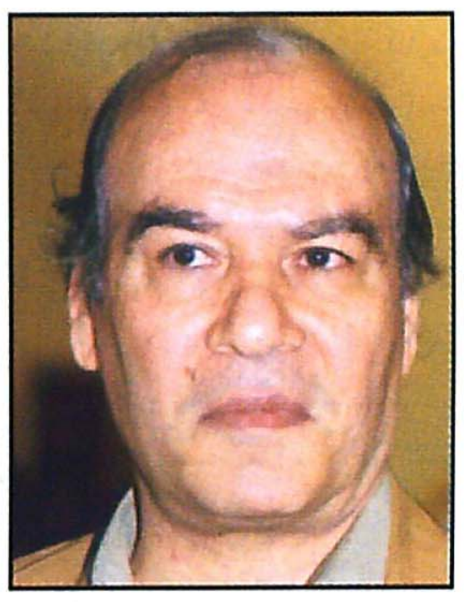
سامي محمد
رسام ونحات - الكويت

مشروع طموح

■ إن تلقي خبر صدور جريدة «الفنون» لهو مما يبعث الفرح والسرور في النفس. لأننا في الوطن العربي دائما سنبقى بحاجة لهكذا إصدارات فنية. خصوصا وأن تناول الفنون المرئية مهضوم الحق، خلافا للعلوم الأخرى مثل الاقتصاد والسياسة والأدب.

مازالت المساحة التي تشغلها الفنون المرئية صغيرة وقليلة ومهضومة الحق.

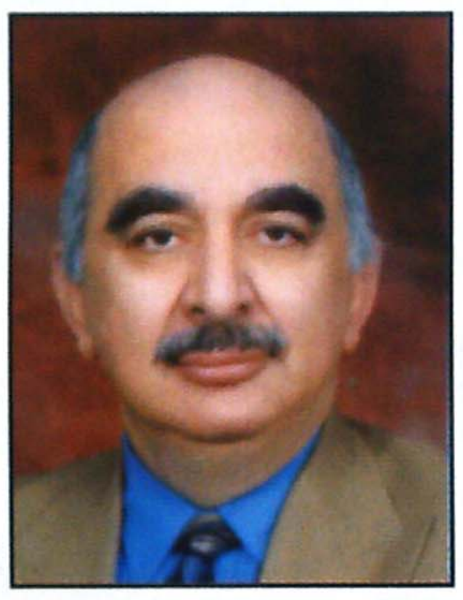
صدور مجلة فنية عن المجلس الوطني مشروع طموح يسر الخاطر والقلب، ونحن بانتظار هذا الإصدار مع كل التقدير!



نذير نبعة
فنان تشكيلي - سوريا

معايير وضوابط

أهنأ المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب.. بهذه النقلة والفكرة والتي سوف تحقق الإشباع الثقافي والفني والفكري والتراثي لجمهورنا العربي في كل مكان في المجالات الفنية وأني على ثقة بأن هذه المطبوعة الشهرية سوف يكون لها شأن كبير في تحقيق الأهداف المرسومة لها بإذن الله. أملي أن تكون المطبوعة الشهرية منارا للحركة الثقافية والفنية في عالمنا العربي... ولتحقيق ذلك أتمنى أن توضع معايير وضوابط للمواضيع التي سوف يتم نشرها في هذه المطبوعة.



باسل حسن
معماري - الرياض

الأمل الكبير

أتصور أن (جريدة الفنون) الصادرة عن المجلس الوطني ستكون مفاجأة سارة وجميلة، كما وأنها ستشكل إضافة هامة وضرورية للحياة الثقافية والفنية سواء على مستوى الساحة الثقافية الكويتية أو عموم ساحة الفن والأدب في الوطن العربي، خصوصا وتبنيها الإهتمام بموضوعة الفنون الجميلة، التي تعاني ما تعانيه من عدم إعطائها المكانة اللائقة بها على مستوى الإصدارات الفنية في الوطن العربي. الأمل كبير في المستوى الرفيع التي ستظهر به جريدة الفنون بالنظر إلى جدية إصدارات المجلس الوطني، وكذا خبرة القائمين عليها. نتمنى أن تلاقي هذه الجريدة النجاح المنشود، وأن تجد الصدى الطيب لدى القارئ المهتم على حد سواء.

ليلى العثمان
كاتبة - الكويت

الكويت 2001 Kuwait 2001
عاصمة للثقافة العربية Arab Cultural Capital

nccal.org.kw

الموقع الالكتروني للمجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، والذي يحوي تعريفا بجميع أنشطة وفعاليات المجلس، على النحو التالي:

- نبذة عن المجلس
- إصدارات المجلس
- مهرجان القرين الثقافي
- معرض الكتاب
- عيد الموسيقى
- مهرجان الطفل
- مهرجان المسرح
- الفن التشكيلي
- مهرجان الجهراء الثقافي

إنجاز جديد

انقل لكم تمنياتي الطيبة بأن يتكلل مشروع مجلة «الفنون» بالنجاح الذي يضاف إلى النجاحات التي حققها دائما المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت في مشروعاته العدة، التي تتمثل في إصداراته المختلفة من «عالم المعرفة» و«عالم الفكر» و«الثقافة العالمية» وغيرها من الإصدارات التي كانت ولاتزال مصدرا للمعرفة والتنوير الحقيقي لقراء اللغة العربية.

د. طلعت شاهين
ناقد - مدريد

خبر لامس شغاف القلب

لا شك بأن الخبر لامس شغاف القلب، لأن المنابر التشكيلية قد غربت من إصدارات ومطبوعات العالم العربي، فلم تبق إلا شذرات، منها مجلة «الحياة التشكيلية» في دمشق. ولا شك بأن غياب المجلات التشكيلية المتخصصة يتنافس مع واقع حال التقدم في حركة الفنون التشكيلية العربية اليوم وتطورها المتسارع.

فنحن بحاجة مثل هذا الإصدار بشكل ملح، وذلك حتى نربط بين الكلمة التشكيلية والتوثيق واللوحة والمنحوتة والمحفورة ومثالنا الأساسي هو تاريخ الفن، فلا توجد حركة نشطة ناهضة فيه، إلا وكانت ترفدها صفحات النقد والمعرفة التشكيلية.

آمل لجريدة «الفنون» أن تأخذ موقعها الحتمي الذي تستحق!

أسعد عرابي
فنان وباحث - باريس

جريدة ضد التيار

يعتبر هذا المشروع خطوة أخرى جميلة نحو إشاعة الثقافة الفنية المتميزة. وهذا المبدأ قد عمل به المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت منذ أمد بعيد. وأخرج مشاريع ثقافية واضحة ومعروفة لدى القراء العرب والمتخصصين.

أما هذه الجريدة فأنا أعطيها أهمية خاصة، لأن طبيعة التطور الاجتماعي المفروض بشكل قصري على منطقتنا العربية جعل الاهتمام الجدي بالثقافة أمرا ثانويا. لذا تأتي جريدة الفنون ضد التيار وهنا تكمن الأهمية الحقيقية لها.

سعدي يوسف
شاعر - العراق

تحدٍّ كبير ووعدٌ أكبر!

أنا جد مسرور أن أسمع صوتاً من الكويت، وأنا مسرور بأن تبقى هذه الوشائج الطيبة والحبيبة راسخة بيننا.

مفرحٌ جداً خبر صدور مطبوعة فنية، إن صدور جريدة تعني بالفنون لهو مصدر سعادة كبيرة بالنسبة لي، لكنني أخشى على مثل هذه الجريدة أن لا يكون لها النَفَس الطويل. النَفَسُ الذي يضمن بقائها وتألقها عام بعد عام.

أتمنى لهذه الجريدة، التي تفرح القلب بعنوانها، أن يضع القائمون عليها، وأنا على يقين من أنهم كذلك، أن يضعوا في بالهم أنهم أمام تحد كبير، تحد يحتاج إلى الجدُ والمثابرة، وتحمل الصعاب، فليس أصعب من إصدار مطبوعة فنية جادة في زمن لم يعد يكترث كثيرا بالفنون المبدعة والرفيعة.

إن التواصل بين الفنانين العرب بشكل عام، وبين الفنانين التشكيليين بشكل خاص يحتاج إلى مثل هذه الجريدة، وذلك لإقامة عرى التواصل والترابط، وتوحيد الحس والمشاعر لدى الفنانين العرب وجمهور القراء المهتم، وذلك من أجل عملٍ إبداعي عربي له خصائص قوميتنا العربية ويحمل في الوقت نفسه طابعاً مميزا يسهم في رسم وتشكيل الدور الحضاري والإنساني لأمتنا العربية.

مبروك صدور (جريدة الفنون) ومن القلب لكم تحية.. التحدي كبير أمامكم، والوعد منكم أكبر

إسماعيل شموط

فنان تشكيلي - فلسطين

خطوة هامة

جمال الغيطاني

رئيس تحرير جريدة (أخبار الأدب)

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وراء مسيرة طويلة ومباركة تبشر بما يمكن أن تأتي منه بشأن إصدار مطبوعة جديدة.

هناك أجيال كثيرة على طول وعرض العالم العربي تربت على سلسلة (المسرح العالمي) و(عالم المعرفة) و(الثقافة العالمية)، و(عالم الفكر)، وكذلك سلسلة إبداعات عالمية الأخيرة.

نحن ننتظر جريدة الفنون بمستوى رفيع وسعر قليل يجعلها في متناول الجميع. حيث درج المجلس الوطني على تقديم هكذا مطبوعات. بنزاهة ثقافية مجردة من الدعاية السياسة أو الإعلامية الفجة.

إن ما يُحسب للكويت، أن جميع إصدارات المجلس الثقافية كانت تستهدف خدمة الثقافة وليست دعاية إعلامية، وأعتقد أنه قلما تجد مثقفا عربيا تخلو مكتبته من سلسلة (عالم المعرفة) هذه السلسلة التي قارب إصدارها الشهري أن يوزع (٤٠,٠٠٠/ نسخة).

صدور (جريدة الفنون) خطوة هامة وضرورية ومباركة إن شاء الله!

عطاء كويتي جديد

الطاهر وطار

روائي - الجزائر

جريدة الفنون.. الشيء يأتي من مصدره كلما يصدر في العالم العربي الذي تخلَف حضارياً وثقافياً على الأقل بسبعين سنة عن الركب الحضاري العالمي، كلما يصدر كتاب أو مجلة أو جريدة أو منظور فإننا نفرح به ونعتبره خطوة طيبة لاستعادة قدراتنا الحقيقية. وبمناسبة صدور (جريدة الفنون) فإنني أقول أن الشيء يأتي من مصدره، فليس بغريب صدور مجلة فنية عن المجلس الوطني، فالكويت عودتنا باستمرار باهتمامها بالثقافة والفنون، ويكفيها فخراً (مجلة العربي) والسلاسل الهامة مثل عام المعرف، وعالم الفكر، وسلسلة المسرح العالمي، التي تصدر عن المجلس، والتي كنا ولم نزل ننتظرها بشغف.

جريدة الفنون بالنسبة لنا ستكون تأكيداً جديداً على عطاء الكويت الثقافي، كما ستكون مصادقية أكثر للهم الثقافي الذي يحمله القائمين على الثقافة فيها، والذين يواصلون الاهتمام بشأن الثقافة والمثقف العربي.

كما وأنني متفائل بصدور جريدة جيدة ومتميزة إذا ما أخذنا في الاعتبار وجود شخصيات معروفة بتاريخها الثقافي أمثال د. محمد الرميحي والأستاذ طالب الرفاعي.

كل الأماني الطيبة للكويت بصدور جريدتها الفنية الجديدة.

مدرسة جديدة الى جانب العربي

بداية، إن صدور جريدة مختصة بالفنون لهو خبر مفرح بحد ذاته، لجميع الفنانين والمهتمين والقراء. وإذا ما اقترن هذا الفرح بحقيقة مفادها أن الساحة العربية الفنية والثقافية تفتقر إلى مثل هذا النوع من الإصدارات فإن هذا المشروع يأتي ليسد فراغا كبيرا يعاني منه الفنان العربي بانقطاعه إعلاميا عما يجري في البلاد العربية المحيطة، ويسد فراغا كبيرا لدى المتابع والقارئ العربي. فطبيعة الإعلام الموجه في الوطن العربي قد جارت كثيرا على الفنون سواء في إصداراته المكتوبة أو في محطاته التلفزيونية والفضائية. وبالتالي يبقى الخاسر الأكبر هو الخطاب الفني العربي: الخطاب التشكيلي، والخطاب السينمائي، والخطاب المسرحي، وكذا الفنون الشعبية. النوافذ الإعلامية الفنية الجادة معدودة وشحيحة أمام الفن العربي.

لذا فأنا شخصيا أحس بالفرح عندما أسمع أن هناك إصدارا فنيا ثقافيا جديدا سيصدر عن بلد عربي شقيق همه الرسالة الإعلامية الرفيعة والمتعلقة بالفن والثقافة، وبالمقابل أحزن كثيرا عندما يتوقف أحد هذه الإصدارات، كما حدث لمجلات ومطبوعات فنية كثيرة.

آمل أن تصدر الفنون، وأن تتابع صدورها بانتظام، وأن تقدم رسالتها الفنية والإعلامية على خير وجه، ولتكون مدرسة أخرى إلى جانب مدرسة مجلة (العربي) التي تتلمذنا عليها منذ سنوات بحب وشغف. أتمنى لجريدة الفنون كل النجاح، وأتمنى أن تكون نافذة حقيقية لإبراز الفن العربي والخطاب الجمالي العربي بجميع تخصصاته، سواء في التشكيل أو في أي مجال آخر. كل الحب لكم!

محمد الجالوس

فنان تشكيلي الاردن

فكرة مبدعة

بندر عبد الحميد

ناقد سينمائي - سوريا

عربيا، تعيش الفنون الحقيقية في الظل، على هامش الحياة اليومية، وهوامش الصحافة ووسائل الاتصال، كمادة للتسلية، أو الدعاية المبطنة لتسويق الملذات الوهمية، ودغدغة الرغبات المكبوتة، وجريدة «الفنون» فكرة مبدعة، ومشروع مفتوح يعيد الاعتبار إلى العلاقة الأصيلة بين الحياة والفن، وجها لوجه، أو يكون الفن من نسيج الحياة.

إلى الأمام

سيد ضياء الدين معزي

مؤسسة الحوار العربي الإيراني - طهران

نتمنى لكم من الله العزيز أن يوفقكم في جميع خطواتكم لرفع عجلة جريدتكم الفنية إلى الإمام.

في القراءة والكتابة!

في الرابعة عشرة من عمري بدأت القراءة الجادة والمنظمة، وبعدها بست سنوات نشرت أول قصصي القصيرة على صفحات جريدة «الوطن» الكويتية، وكان ذلك في عام ١٩٧٨.. حينها كان الوقت غير الوقت، والحال غير الحال، والحلم غير الحلم، وكنت أنا غيري الآن!

حينها، كنت بالكاد ألامس العشرين من عمري، يسوقني اندفاع مجنن يكاد يطير بي، أراهن عن قناعة شبابية مشتعلة أن بمقدور الكلمة أن ترسم وتغير العالم. وأراهن أيضا أن السلام والحرية والمساواة والديمقراطية والحب بين البشر، كل البشر، سيأتي حتما في يوم ما. وأن تشكيل وعي ورؤى الناس والتأثير عليهم، ربما كان متوقفا على كلمة يخطها قلم الكاتب، وأن دفة قيادة الجماهير بيد الكاتب. وأن الكلمة الحرة والصادقة تهز وتخيف أعتى العروش. وأن مهمة الكاتب مقدسة. وأن وظيفة الفن الاجتماعية... وأن، وأن.، حلمت، وتصورت أن أبواب الشهرة والمجد تتربص بي، قيد شبر من خطوي!

حينها، كان العالم مختلفا وغيره اليوم تماما! كان الفرز أوضح ما يكون. معسكران: اليسار واليمين، موسكو وواشنطن، الاشتراكي والرأسمالي، التقدمي والرجعي، وكذا كانت الكلمة واللوحة واللحن والكاتب، وكان، وكان، وكان... كان عليك أن تتحسس دربك، تختار الطريق. ولم أتردد لحظة في إختيار طريق القراءة والكتابة والفكر والحلم!

هل تراه زهو عمر الشباب؟ هل تراه مناخ الأفكار المتصارعة بصخب من حولك؟ أم أنها رائحة الحلم المدوخة؟ أم كل هذا مجتمعا؟ وقتها لم أكن لأتساءل. كنت محاربا ملأ بوق الحرب رأسه، فأطلق خطوه، اندفع ينهب الأرض أمامه.

قرأت ما أمكنني القراءة. كنت أكتفي من النوم بأقل القليل. اربع ساعات في المعدل، وربما تدنت لثلاث. أردد بيني وبين نفسي: «النوم لأهل القبور!» ورويدا رويدا اقتربت من دائرة النار، بدأت الكتابة. الكتابة، الإغواء السحري، المغارة السرية، والوجع الراعف بالشهوة!

كتبت ما أمكنني، ونشرت قليلا من البعض الذي اقتنعت به. فمع نشر القصة الأولى، شعرت أن الأمر أعسر مما أعتقد، وأن المهمة شاقة، والدرب عثرة، والحرص واجب! ومع توالي نشر قصصي القصيرة، أيقنت أن مواجهة القراء، والوصول إليهم، ومن ثم حوز احترامهم عمل مضن، يتطلب الكثير. وأن القارئ، سيد مطلق، يطالب الكاتب بأفضل وأجود ما عنده. والويل، والتعاسة لكاتب يسقط من عين قرائه!

القراءة ملجأ! القراءة خير، كل القراءة خير، كانت ولم تزل نافذتي الرحيمة والرائعة والملونة والمشرعة على كل مجاهل الدنيا! وحدها القراءة حملتني لبقاع لم أكن لأدوس أرضها وحدي. ووحدها القراءة، غاصت بي في أعماق سحيقة، ما خطر يوما ببالي الغوص في ظلمتها الموغلة في الاختباء.

ما خسرت من قراءة، ولا ندمت على ساعات أمضيتها في قراءة! إن كان ما أقرأ جيدا، فذاك تعلم ومتعة. وإن جاء ما أقرأ فاسدا خاويا، فها أنا أتعرف على كاتب وكلمة جديدة علي! وفي كل الأحوال ربح بين لا غبار عليه!

الآن، وبعدما يزيد على العقدين من الزمن لا أتصور نفسي ابتعد عن القراءة، ولست أستطيع الإقلاع عن الكتابة، الآن الزمن غير الزمن، والأفكار غير الأفكار، والناس غير الناس، والحال غير الحال. لكن وحدي أنا لم أزل ذاك الشاب الذي زرعوه بين القراءة الكتابة والحلم!

الآن، في زمن ثورة الاتصالات والمعلومات، زمن الصخب الإعلامي، والمحطات الفضائية.. في هذا الزمن، ربما صار يبدو غريبا أن تقصد هدأتك، تجلس وحدك لساعات تقرأ كتابا! أو تمضي الساعات صامتا أمام بياض الورقة، أو خلف شاشة الكمبيوتر الشخصي بانتظار كلمة تأتي إليك، فتفرح بها كطفل! الكتابة عذاب، الكتابة رجع، كل الكتابة مر حنظل!!

لكن ، رغم كل ما يقال عن ثورة المعلومات، وعالم التقنيات الحديثة، أرى أن للقراءة و الكتاب طعمهما الخاص، وسيبقى!

ورغم كل ما يقال حول وسائل الاتصال، سيبقى للكلمة المكتوبة سحرها الأخاذ وسيبقى!

لهذا أكتب إليكم أيها القراء، أيها الأحبة، في عددنا الأول من جريدة «الفنون». أخصكم بكلمتي، أكتب إليكم لأقول أن جريدة «الفنون» تشكل حلما طالما راود مخيلة الكثرين، ومنهم مخيلتي. جريدة فنية تجعل من الفن المبدع والصادق والمختلف والحر مادة ومنبرا عربيا يلتم حوله كل قارئ ومهتم. جريدة فنية عربية جديدة، تبدأ خطوها الأول، بمناسبة اختيار دولة الكويت عاصمة للثقافة العربية. جريدة فنية، ترحب بكل كلمة ورأي ومشاركة، لا تناصب أحدا العداء، ولا ترفع المنع في وجه أحد. جريدة فنية عربية، تفتح صفحاتها لأي كلمة تأتي منكم، ولهذا أكتب إليكم وسأبقى أنتظر منكم كل ما تجود به أقلامكم الكريمة، وأبدا لن أمل الانتظار. إلى اللقاء.

طالب الرفاعي

جريدة الفنون
JARIDAT AL FONOON
السنة الاولى
العدد الصفري
الاحد ٣ رجب ١٤٢١هـ.
١ أكتوبر (تشرين أول) ٢٠٠٠م.

رسم وقصيدة

بهجت عثمان
و
قاسم حداد

ما لا يسمى

عندما اسمكَ في طريق
ورأسكَ في طريقٍ أخرى
تتقهقر بشهوتك إلى عتمة الأزقة
نحو خزائن التجربة
لتسعف الرجفة الخفية
رعشة مسوّرة باحتدام الجموع
وهي تتخطّفك
مستصرخاً ذاكرة الشِراك
من أين   إلى أين؟
تضع لاسمك الأسبابَ
لتذهب بك في مسارب رؤوس
محتدمة
تضطرم بحرائق الطريق
تضع له ما يسعف الشارع بالحجر
العتيق
بأشلاء رغبات تنطفئ في صراحة
الشمس
تضع له رأسك المكنوزة بخبرة
الخرائط
وشهوة العمل
تضع لاسمك زهرة الرأس
كمن يبذل وردته على جنازته
عندما سبُلكَ أكثر من أقدامك
وأسلحتك في مزاد السماسرة
يفيض رأسك بزادٍ يكفيك
ويصونك من مائدة مثقوبة بفاكهة تفسد
لفرط الأسلاف
ينالها العطبُ ويطفح بها التفسير
تتقهقر مطأطئ الرأس
نحو غبار المخطوطات
في تاريخ الجسد ووحشة الروح
تنحدر بك حشود الشارع في ليل
واضح
في ذبائح مهدورة
في ماء قديم يأسن
في ذخيرة مبتلّة بزفير التجربة
في غفلة البصيرة وكسل المخيلة
تنحدر
ورأسك كنيسة النوم
عندما رمادك يبرد
تكرُّ عليه ضباعُ المستنقعات
يُسمِّيكَ ما لا يسمى
تسألُ ضميرك صراحةَ الهواء
وأنت خَدِينُ الخذلان
يشدّك حشدُ الشارع
مأسوراً بقديم الجراح
فيطيش عليك فيضُ الأساطير
تطير في وجهك غربان الغابات
يغطيك كرادلة الكهوف
بأوشحة كثيفة كتعاويذ الوهم
يغرونك
يغوونك بجنة تنجو منها
عندما تنسى
يسمِّيك ما لا يسمى
سيف النسيان عندما تنسى
تحت قميصك المليكُ في حريته
تحته الطيور والأجنحة
وها أنت تفقد المعدن الخفيف
تفقد حرية الهواء
كأنك تفقد النص
تنسى أنك رأس الهجوم
في جيشٍ يقهر الكتبَ وهي تنسى
تطير بأجنحتك في هواء فاره
لماذا رأيت في أدلاَّءِ التيه نجمة
المنعطف
وفيهم من يشحذ ضواريه في النحر
ممعناً في براءة أخبارك
لماذا رأيت في مغاراتهم آباطَ الدفء
وفي زَرَدِ خطابهم الفج حرير الحنان المفقود
لماذا. مثل طفل
تلعب به غريزة اللهو، يخبئ النار في
ثوبه
لماذا وضعت رأسك الناضجة
في خدمة الاسم المغترّ بسمته
مأخوذاً بعناقات تهيّج الجموع
متجرعاً شجاعة البرزخ
بين أن تكون عدواً ماثلاً
أو خصماً في الظن
لماذا. عندما رأسك ضحية اسم
يتلاشى
في ظهيرة ليل يتظاهر بطبيعة
النهار
امتدَّ بك الحلم في يدين مغلولتين
لماذا عندما نهضنا بك
تريد أن تجهض زهرة يأسنا
وترشح حيزوم سفينتنا المكتنزة
لصخرة الجبل
ماذا تعرف عنا
بذلنا لك جنون القلب
لئلا ينتابك ما لا يسمى
وقلنا لك: هذا القلب لك
حصن يصونك
فاشمخْ به
يتمجّدُ بكَ وينهض.